



UNIVERSITY OF ILLINOIS  
UNDERGRADUATE DIVISION  
CHICAGO  
LIBRARY











# SCHÖNWALD 511

Goldene Medaille

XI. Triennale Mailand 1957

Porzellanfabrik Schönwald  
Schönwald/Oberfranken





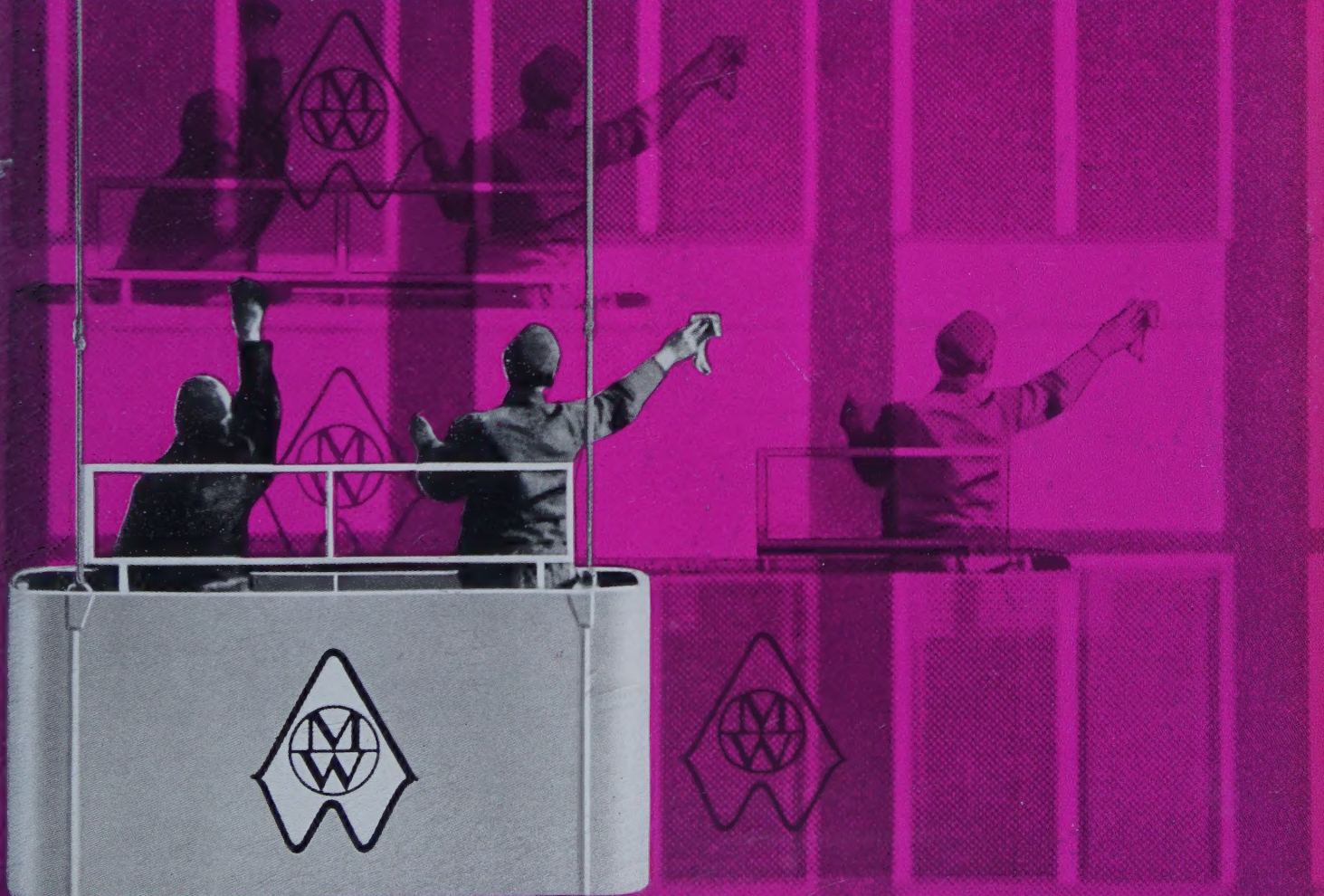
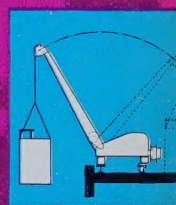
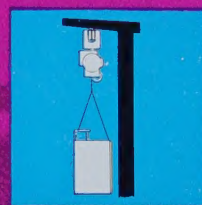
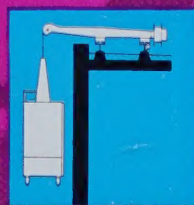
# Knopfdruck genügt

... und schon wendet sich  
die Mannesmann-Schwebebühne  
automatisch jedem gewünschten Punkt der Fassade zu.

Ihre Hilfe ist unentbehrlich:

Bei jeder Art von Überwachung – Bei Montagearbeiten

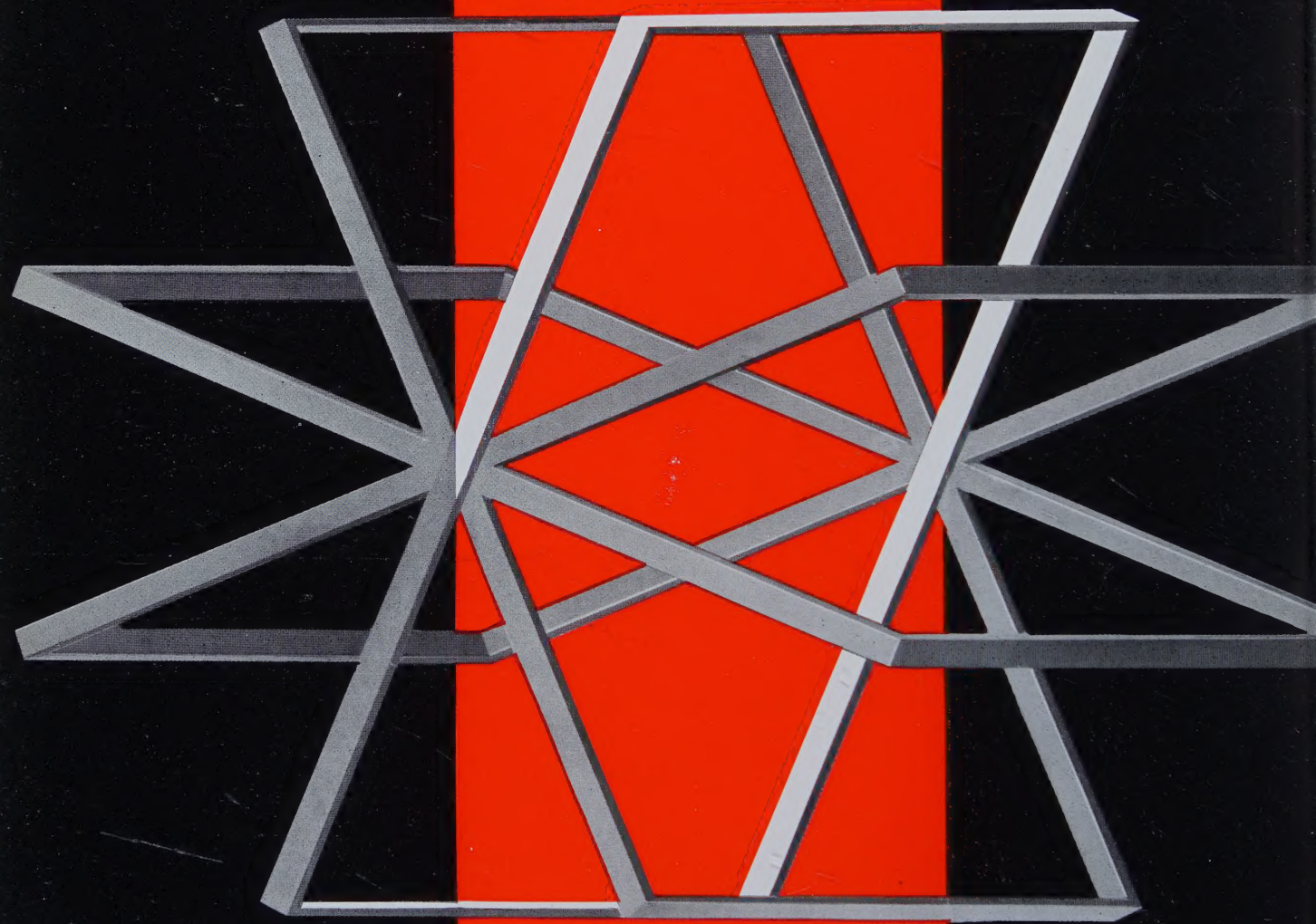
Bei Fensterreinigung – Bei jeder Fassadenpflege





*sculponia*

SERRAMENTI



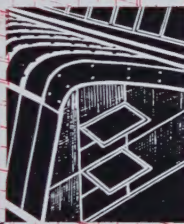




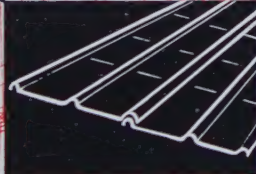
Immeuble Cité-Vie à STRASBOURG  
Architecte Joseph SCHWAR



bardai



sheds



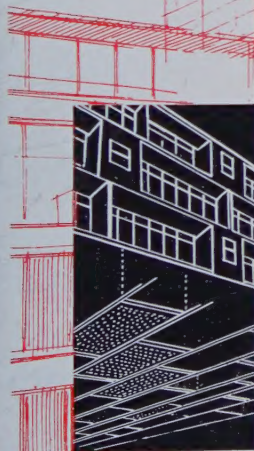
bacs  
autoportants

menuiseries  
métalliques

profilés plafond

tôles perforées

murs rideaux



# STUDAL

ATELIERS DE CONSTRUCTION PRÉFABRIQUÉE DE MAXÉVILLE-STUDAL

66 Avenue Marceau Paris 8<sup>e</sup> BALzac 54-40

*Fournisseur du Bâtiment*



## Herman Miller Collection



Die Miller-Möbel werden in  
Europa in folgenden Ländern  
hergestellt:

I Mobili Miller sono in vendita  
nei seguenti paesi europei:

### **Schweiz**

Contura SA. Birsfelden bei Basel

Wiederverkäufer und  
Ausstellungsräume in:  
Zürich, Basel, Bern, Genf, Lausanne,  
Winterthur, St. Gallen usw.

### **Deutschland**

Contura GmbH. Grenzach (Baden).

Wiederverkäufer und  
Ausstellungsräume in:  
Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg,  
Hannover, Karlsruhe, Köln,  
Mannheim, München, Stuttgart,  
Ulm, Ravensburg, Wendlingen.

### **Italia**

I. C. F., International Furniture Co.,  
Via Pasquale Paoli 10, Milano.

Concessionari e saloni  
d'esposizione a:

Bologna, Milano, Napoli,  
Padova, Roma, Verona, Vicenza.



*La*

**MMG**

*di*

**HERMAN MILLER**

*porta*

*colore*

*nell'ufficio*

*moderno.*

*Turchese*

*Antracite*

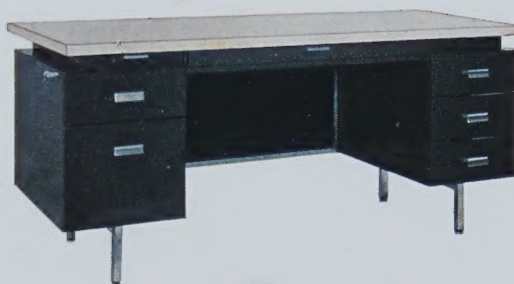
*Arancio*

*Senape*



M 3659

M 3800



M 3765



M 3559

M 3402



M 3796



M 3699





Mod. L-C 103

**Le Corbusier 1929 Sitzmöbel**

Fabrikation und Export

**Heidi Weber**

Neumarkt 28

Zürich 1

Telefon (051) 34 67 34





# CARPANO PUNT E MES

Milano. «Il cantinone», a metà fra il Duomo e la Scala, nell'antico vicolo dei magnani (stagnai). Lo frequentano studenti e operai, gli alpini e gli orchestrali del Teatro. Specialità, i vini tipici italiani e i vermouth Carpano e Punt e Mes.

foto Libiszewski







ATELIERS DE CONSTRUCTION

**SCHWARTZ  
HAUTMONT**

38, rue du HAMEAU, PARIS XV<sup>e</sup> - VAU. 35-00

**MURS-RIDEAUX**

Société Civile Immobilière  
du Château de Villiers  
Nouveau siège social Compagnie St-Gobain  
62, boulevard Victor-Hugo à Neuilly  
Messieurs Aubert et Bonin, architectes





# Lübke

Tische • Stühle • Polstermöbel

LÜBKE & ROLF • MÖBELFABRIK •

RHEDA/WESTF.



# olivetti

*The new typewriter with integrated carriage*

## 82 Diaspron



In the series of machines, different in purpose,  
the same in quality,  
from portable to electric,  
that Olivetti produces for mechanical writing,  
a new typewriter, with integrated carriage,  
takes its place.

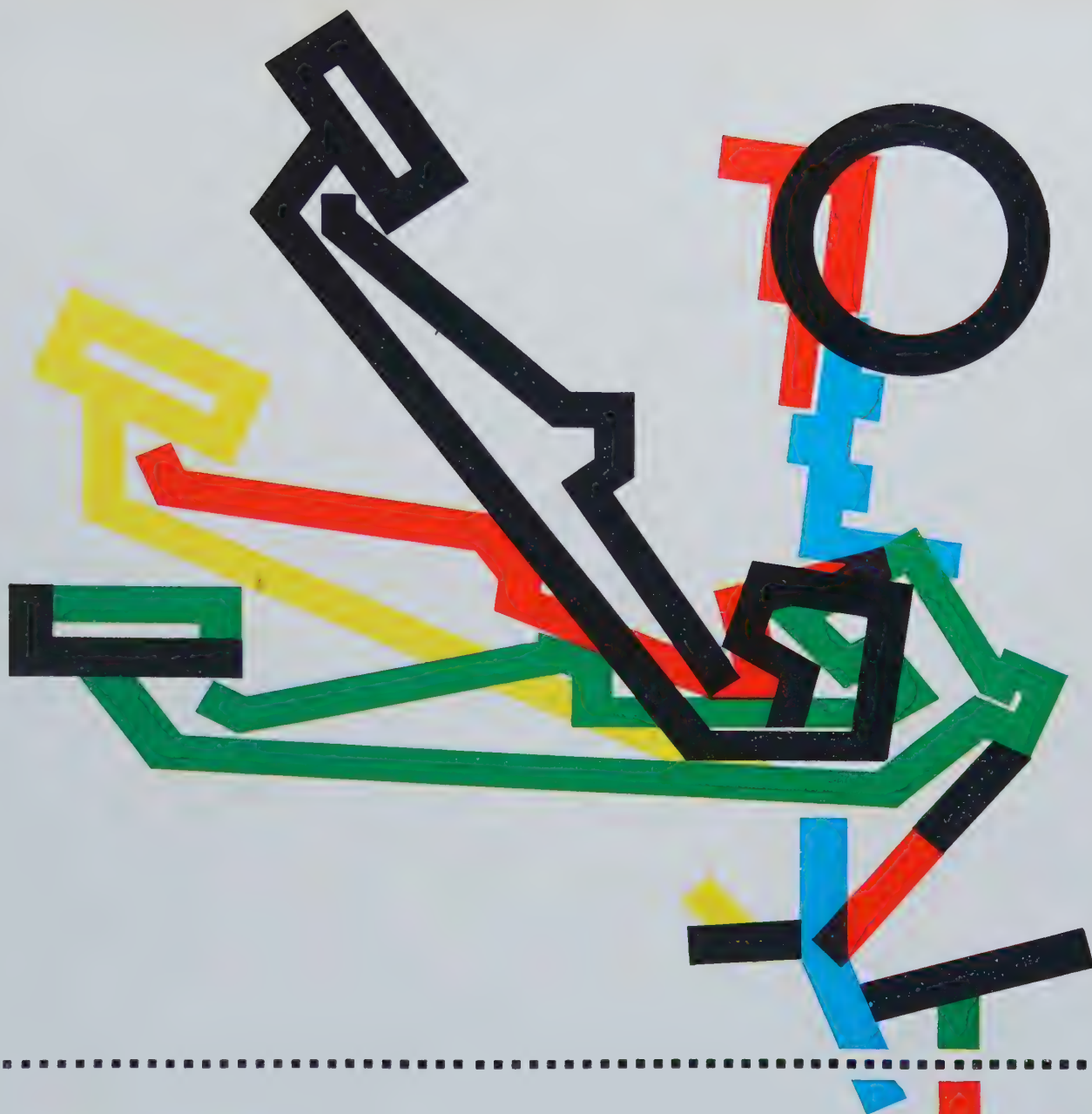
To office work, daily and continuous,  
the Olivetti 82 Diaspron contributes  
with the clear precision of its characters,  
the solidity and durability of its construction,  
numerous uses, swift writing and  
the simple elegance of its form.



## *Olivetti 82 Diaspron*

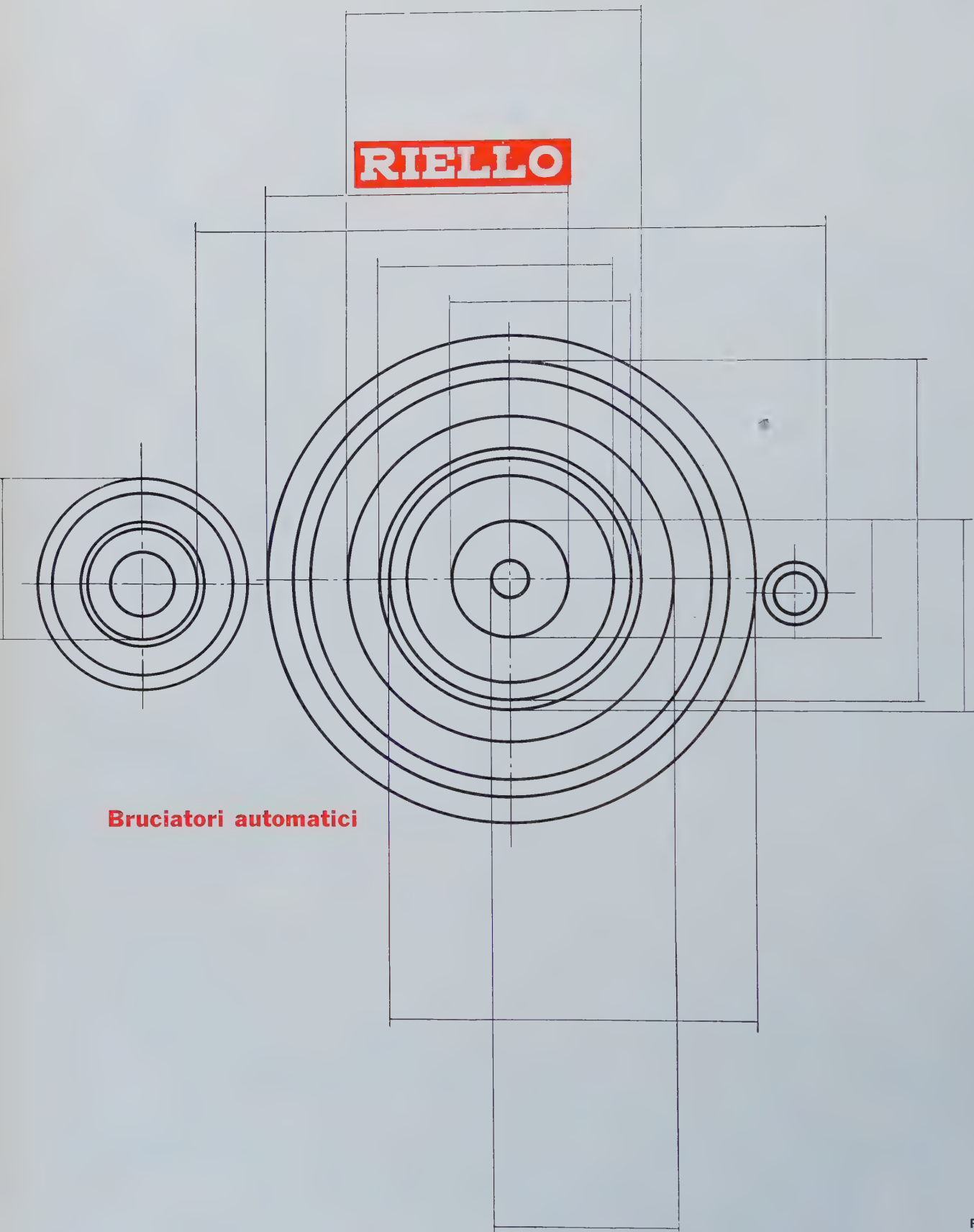
Automatic margin stops and paper bail  
Progressive acceleration typebar action  
Decimal or automatic tabulator  
Ball-bearing carriage return system  
Seven-position touch tuning device  
Four graduated scales  
Cellular frame  
Removable casing  
Six different carriage lengths.







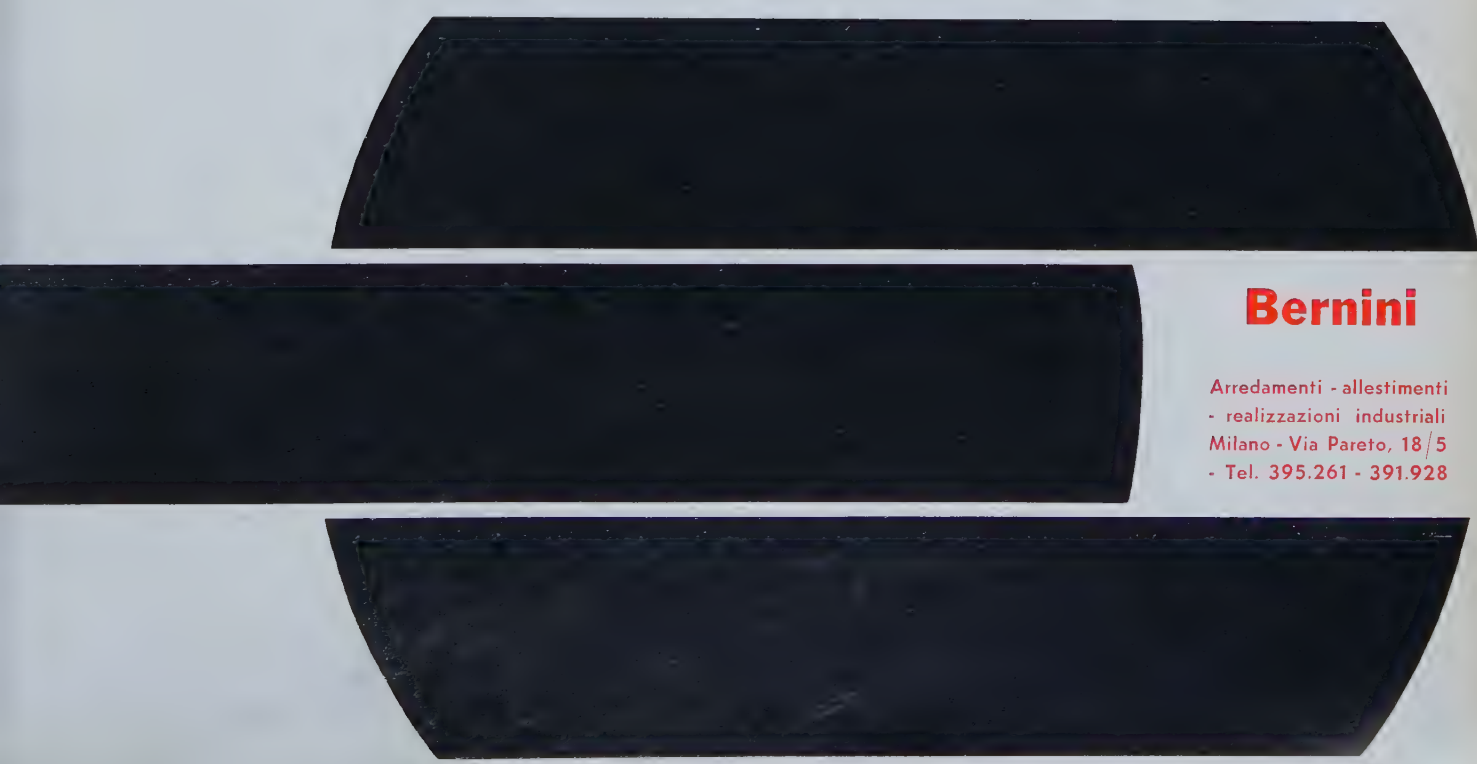
**RIELLO**



**Bruciatori automatici**







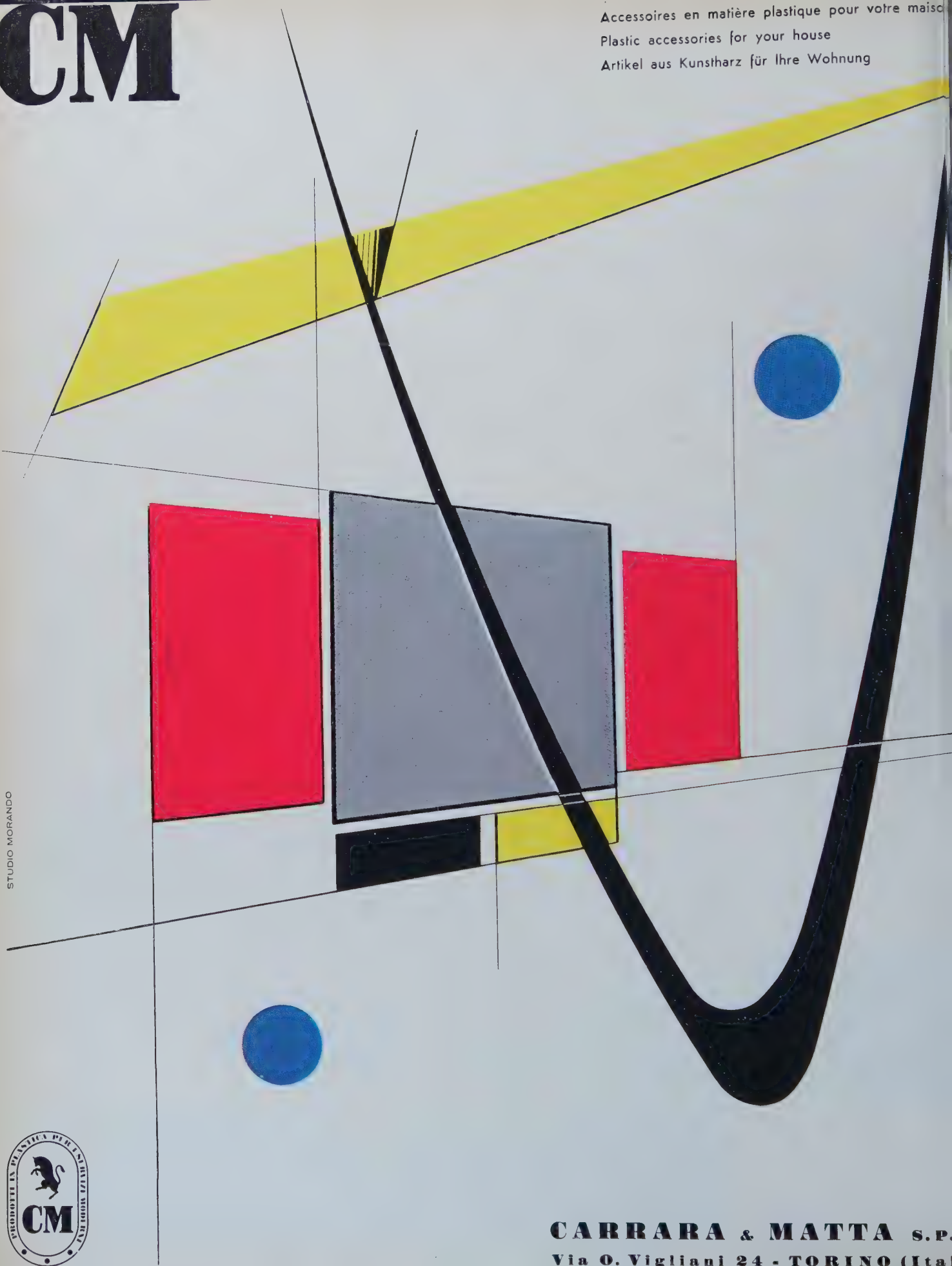
**Bernini**

Arredamenti - allestimenti  
- realizzazioni industriali  
Milano - Via Pareto, 18/5  
- Tel. 395.261 - 391.928



# CM

Accessoires en matière plastique pour votre maison  
Plastic accessories for your house  
Artikel aus Kunstharz für Ihre Wohnung

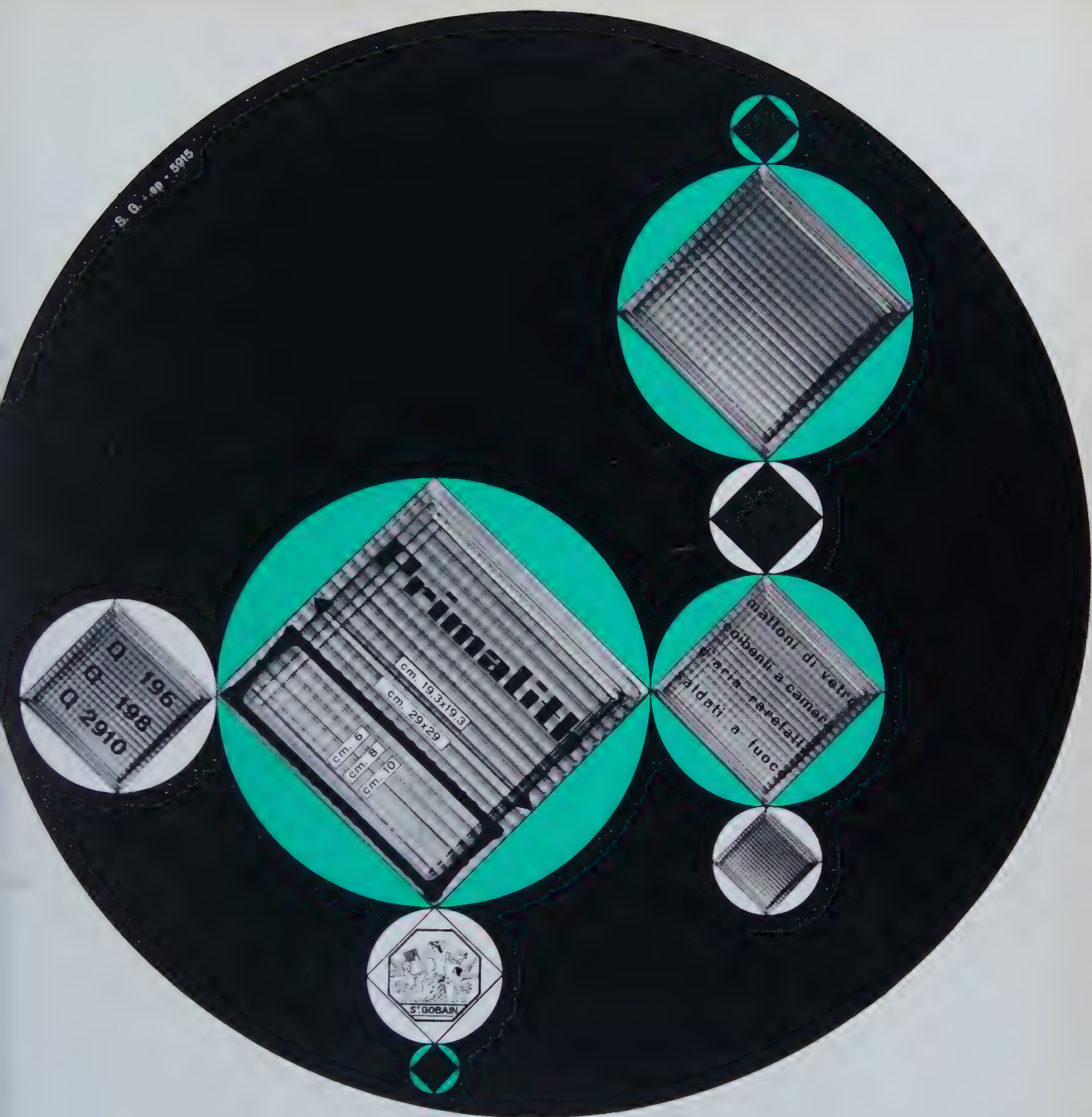


STUDIO MORANDO



**CARRARA & MATTA s.p.a.**  
Via O. Vigliani 24 - TORINO (Italia)







**secco**

SERRAMENTI  
METALLICI  
TREVISO  
VIALE MONFENERA 6







**MÖBEL FÜR DAS BÜRO  
UNSERER ZEIT**

**MOBILI IN ACCIAIO PER L'ARREDAMENTO  
DEGLI UFFICI MODERNI**

**MEUBLES MÉTALLIQUES POUR LE BUREAU  
D'AUJOURD'HUI**

**STEEL OFFICE FURNITURE FOR MODERN  
OFFICES**

**POHLSCHRÖDER**

**POHLSCHRÖDER  
DORTMUND**



**Oltre 83.000 voli transatlantici**

**con la più importante  
e veloce flotta com**





iale



Maggior esperienza nei voli transatlantici . . . questa è solo una delle tante ragioni che vi invitano a viaggiare Pan American.

Il numero dei voli transatlantici Pan American aumenta sempre . . . quest'estate 140 voli, di cui ben 100 con quadrireattori, attraverseranno l'Atlantico ogni settimana per collegare 15 metropoli europee con ben 9 importanti centri sulle coste occidentale e orientale degli Stati Uniti.

Massima velocità, massimo comfort e maggior esperienza con i famosi quadrigetti Boeing 707 cui presto si affiancheranno i rinomati Douglas DC8 per formare la più potente flotta di quadrigetti transoceanici commerciali del mondo.

Prenotate fin d'ora il vostro viaggio negli Stati Uniti, rivolgendovi al vostro agente di viaggio o alla

**PAN AMERICAN**

LA PIÙ ESPERTA COMPAGNIA AEREA DEL MONDO



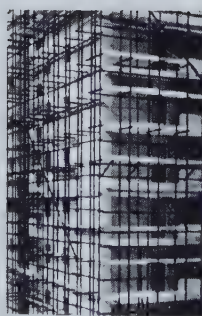
# PROGETTARE COSTRUIRE COMPLETARE .....

il completamento **influisce**  
sul **valore** effettivo  
della costruzione:

se cattivo lo deprime  
se buono lo incrementa



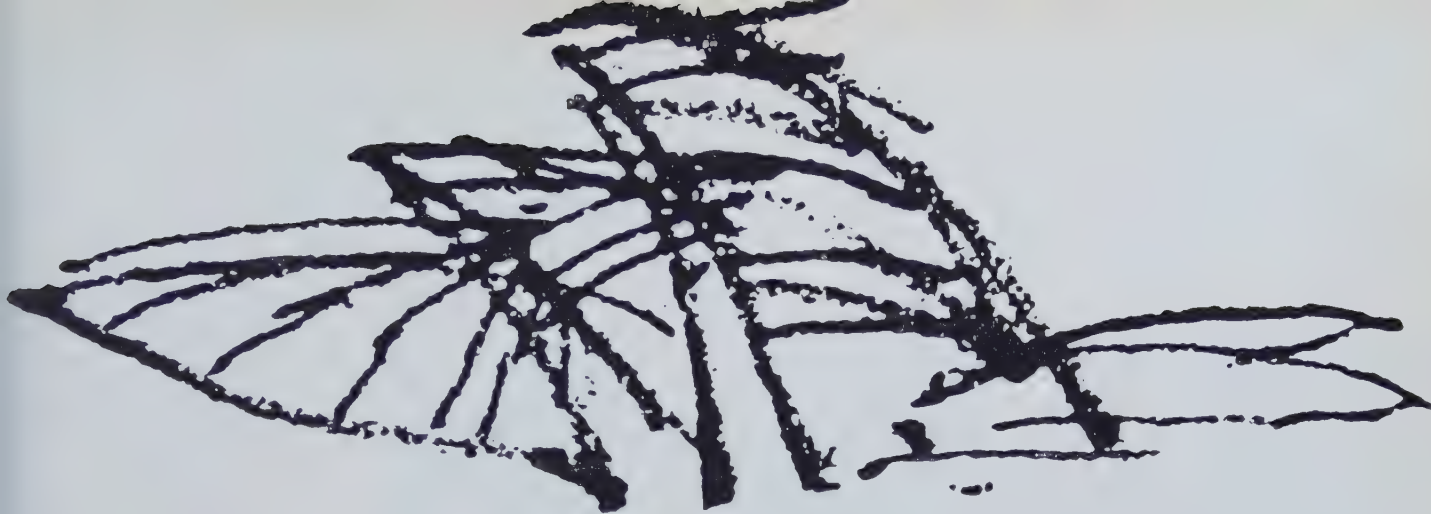
quando è il momento  
di completare un vano  
il suo **valore finale**  
è legato alla **scelta**  
delle apparecchiature di dotazione



adottare **scaldacqua RADI**  
significa assicurare  
in massimo grado

**estetica**  
**funzionalità**  
**sicurezza**

fattori globalmente presenti  
nella produzione **RADI**  
fattori fondamentali  
per la più alta **valorizzazione**  
della casa



# zodiac

issues available:  
numéros disponibles:  
numeri disponibili:

ask your book-shop  
adressez-vous à votre libraire  
rivolgetevi al vostro libraio

[Zodiac 1 (nov. 1957)  
Zodiac 3 (nov. 1958)  
Zodiac 2 (apr. 1958) Zodiac 4 (apr. 1959)  
Zodiac 5 (nov. 1959) épuisés - out of print - esauriti]

# werk



The leading Swiss monthly review with international outlook

ARCHITECTURE, Art, Applied. Arts reports on exhibitions  
and competitions, book reviews

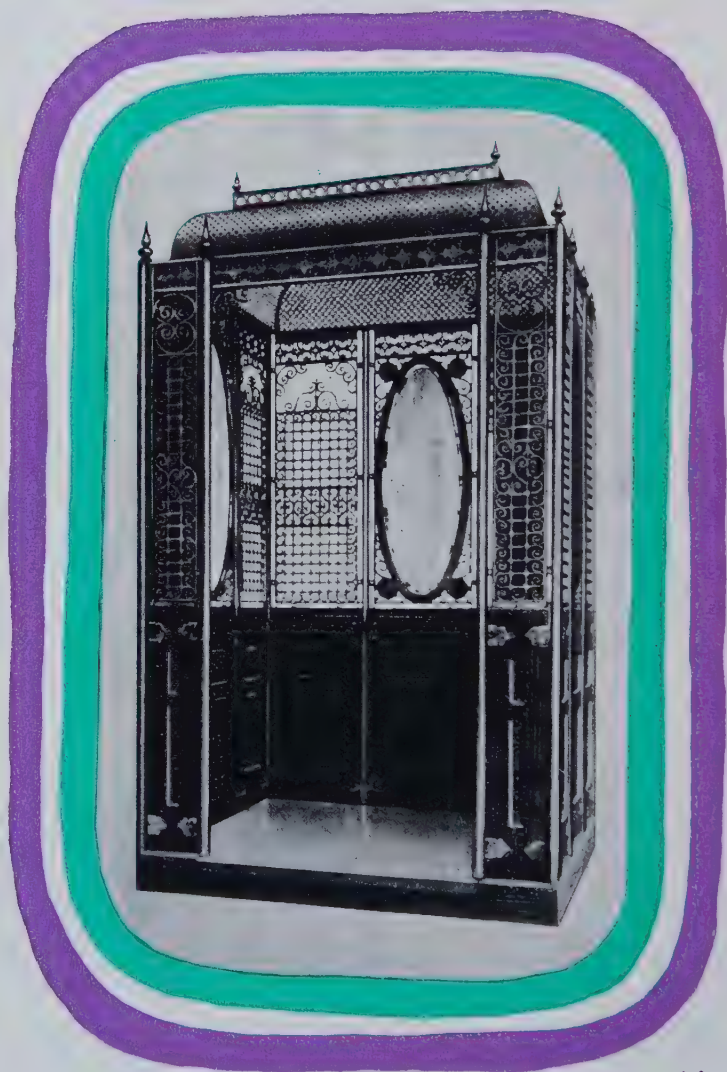
Annual subscription abroad: Sfrs. 45.-, post. incl.  
Single copies: Sfrs. 4.-,

Specimen copies and subscription orders  
from any bookshop or from WERK  
Publishing Co. at Wintherthur  
(Switzerland)



G. FALCONI & C.S.A. NOVARA VIA GNIFETTI 60 TEL. 27201.2.3

lucini 59



dal 1895  
la società  
**FALCONI**

continua la sua tradizione  
con una produzione di qualità

ascensori **FALCONI**  
licenze **WESTINGHOUSE**

il nostro servizio tecnico può darvi tutte le informazioni  
sull'impiego dell'alluminio e sue leghe

# alluminio

mandataria per la vendita delle società

MONTECATINI settore alluminio  
SAVA società alluminio veneto per azioni  
LLL lavorazione leghe leggere

s.p.a. milano

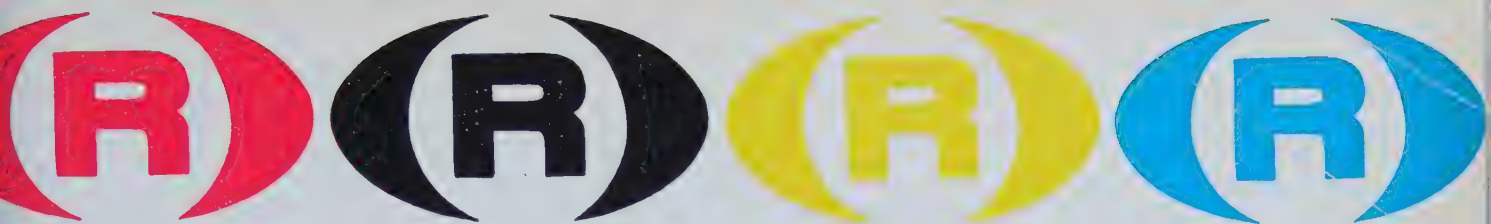
via s. giovanni sul muro  
telefoni  
864041 864141





# STRUTTURE TUBOLARI SMONTABILI PER TUTTE LE APPLICAZIONI

**PONTEGGI  
TUBOLARI  
DALMINE  
INNOCENTI**



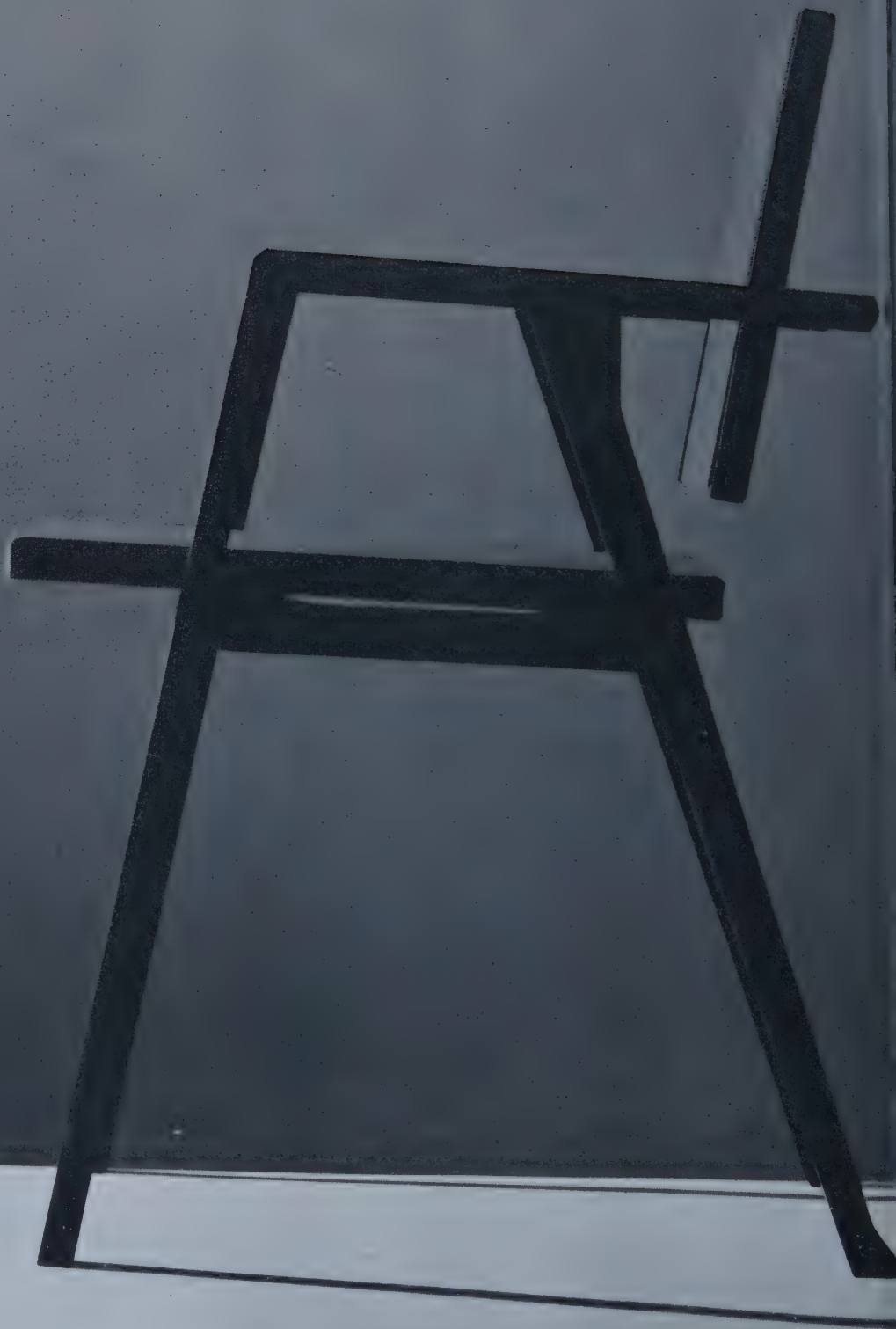
Parete mobile in  
alluminio e  
plastica.



**robbiati**

**BERNAREGGIO (Milano)**  
**Via Dante, 6 - Telefono 80.64**  
**C. C. Milano 163784**





**Poggi**

mobili arredamenti  
Pavia via Campania (Italia)  
collaboratori artistici  
Franco Albini Franca Helg





# Altimani cliché

milano - via monviso, 41

tel. 344.137 - 344.138 - 344.139 - 344.170



Altimani non solo offre clichés, ma servizi: che si inseriscono nella vita grafica, grazie alla costante collaborazione dei suoi tecnici, che aiutano alla migliore formulazione dei quesiti e all'utilizzazione dei risultati.

L'editore, il grafico, il tipografo, i ministeri, le università, gli istituti scientifici, gli istituti di credito, le scuole, i servizi pubblici, le industrie meccaniche, elettriche, metallurgiche, chimiche, tessili, alimentari, i servizi di pubblicità e stampa sono alcune delle categorie e degli enti cui è destinato il contributo dei clichés Altimani.



**Fratelli Busnelli Export**

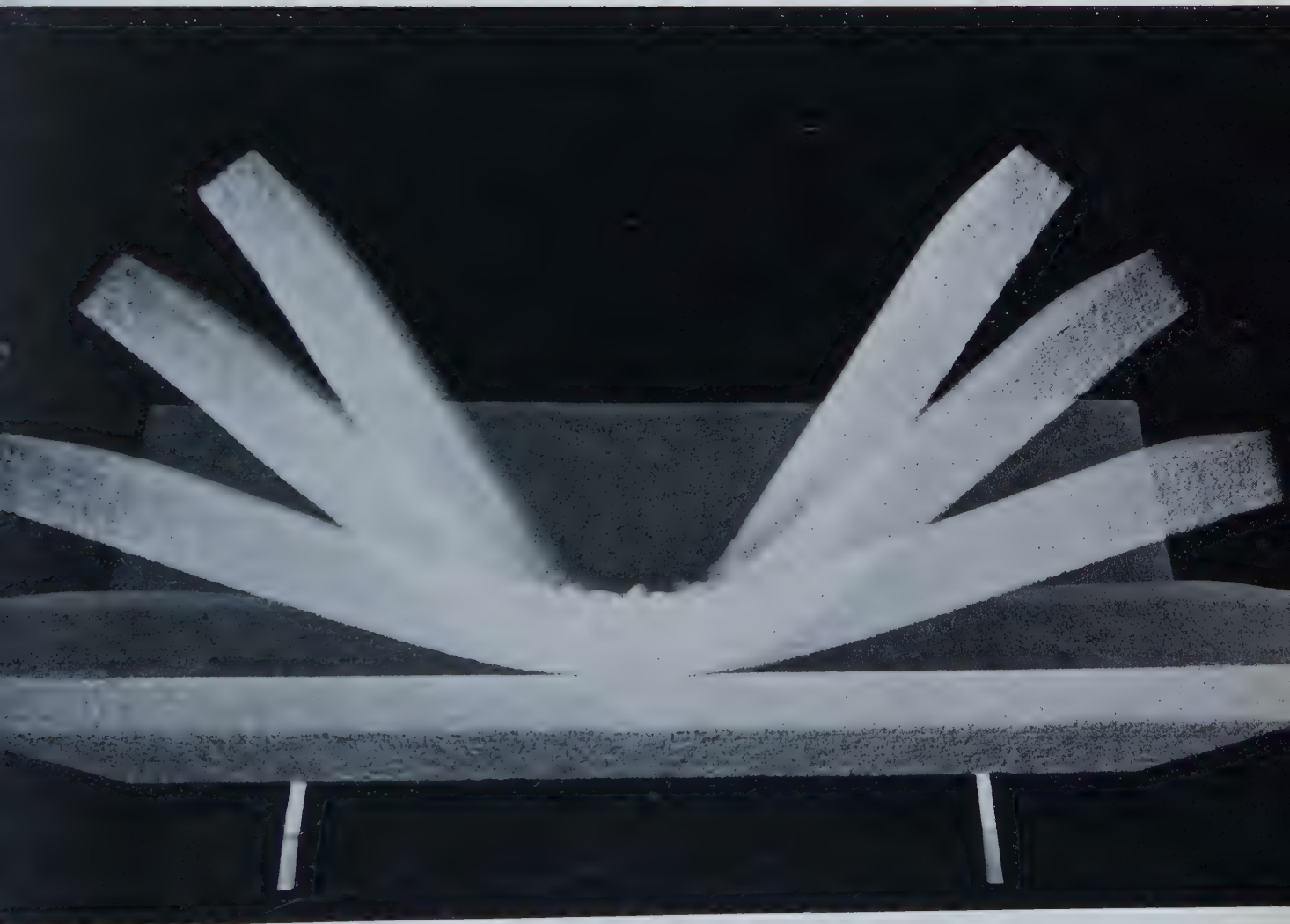
Via Cialdini 83

Meda (Milano)

Telef. 7198 - 7728 - Telegrammi: RELAXY - MEDA

divani sedie poltrone imbottiture in  
"gommapiuma", **PIRELLI** sapsa

**Meda**



**relaxy**  
(m.r.)

superdivano letto  
brevettato





*divano Naeko, disegno di Kazuide Takabama*

**Gavina**

poltrone

**via Emilia, 211 S. Lazzaro di Savona (Bologna) tel. 90.262**

Arezzo Arr. Domus galleria Guido Monaco  
Bari Tre ar via Abate Gimma 167  
Bologna Gavina piazza Cavour 1  
Bolzano Tabarelli piazza Walther 8  
Brescia Stile viale Venezia 142  
Fano Del Vecchio viale XII Settembre 6

Firenze Studio blu piazza Duomo 35 r  
Genova Fuselli e Profumo via Roma 58 r  
Milano Frangi via Verri 8  
Napoli Eller piazza dei Martiri 54  
Novara Artecasa via baluardo Lamarmora 19  
Padova Artex via Altinate 31

Palermo Erma via Dante 16  
Roma Ardelum via due Macelli 59 f  
Roma Linea via Nazionale 190 d  
Venezia-Lido Stilfar via M. Bragadin 2  
Vercelli Arredarte via Dante Alighieri 33

Le tende alla veneziana Salomatic  
sono prodotte nei seguenti paesi:

**Svizzera**

Griesser AG - Aadorf

**Italia**

S.p.A. Griesser Italiana Manifatture  
Como-Camerlata

**Francia**

S. A. Griesser & Cie. - Nizza





# la biennale

di venezia

## Arte Cinema Musica Teatro

Rivista dell'Ente Autonomo  
« La Biennale di Venezia »

Umbro Apollonio, Direttore  
Wladimiro Dorigo, Redattore Capo

Sommario del n. 36-37

Pierre Francastel  
Il Futurismo e il suo tempo

Giuseppe Mazzariol  
La vita dei futuristi italiani

Maurizio Calvesi  
Il Futurismo e l'avanguardia europea

Carlo Bo  
L'impresa letteraria del Futurismo

Giuseppe Samonà  
Sant'Elia nel giudizio della critica

Cesare Molinari  
Osservazioni sui manifesti del teatro futurista

Pierre Schaeffer  
La galleria sotto i suoni, ovvero il futuro anteriore

Guido Aristarco  
Teorica futurista e film d'avanguardia

Maria Drudi Gambillo  
Il « Perfido incanto » di Anton Giulio Bragaglia  
I futuristi nella critica del tempo

Umbro Apollonio  
Occasioni del tempo

Osservatorio

Questo numero, una copia L. 1200.

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in  
nero e a colori

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

# Urbanistica

A quarterly Magazine edited by the  
Istituto Nazionale d'Urbanistica, Italy

Turin, Corso Vittorio Emanuele 75 F, ph. 52.84.43

## Contents (n. 26):

Voti del Congresso Nazionale  
di urbanistica di Bologna

L'insoluto problema delle aree  
edificabili

Giovanni Astengo

Aree per l'edilizia popolare

Il Piano di Roma. Presentazione  
e voto del Consiglio direttivo  
dell'INU

Il Piano di Firenze. Osservazioni  
della Sezione Tosco-Umbra  
dell'INU.

Il Piano di Napoli. Osservazioni  
della Sezione Campana  
dell'INU, della Società di Archeologia  
e della Soprintendenza ai Monumenti.

Studi preliminari per il piano  
di conservazione, valorizzazione  
e risanamento del centro storico  
di Genova

Giovanni Romano

Il contado perugino, interpretazione  
di un comprensorio medioevale

Mario Coppa  
e Marinella Ottolenghi

Pietre e storia di una città:  
Cortona

Enrico Sisi

Il piano delle isole Tremiti

Enzo Minchilli

Rassegna legislativa

Francesco Cuccia

La situazione urbanistica nel  
Paese

Giovanni Astengo

Piani Regolatori Generali

Piani Intercomunali

Quartieri residenziali

Insegnamento dell'urbanistica

Bibliografia

Federazione Internazionale  
per l'abitazione, l'Urbanistica  
e la Pianificazione Territoriale

Nuovo Statuto

Convegno Internazionale di  
Perugia, 6-11 settembre

Questionario sul problema  
della circolazione nei quartieri  
residenziali

Price of the an issue, lit. 2.000.

Subscription price for each serie of four issues  
lit. 6.000.  
(lit. 5.000 for students).

**Write for subscription to your bookshop,  
in Italy or Abroad.**



per rivestimento pareti

# viniltex E

(m. r.)

tessuto trattato  
con resine  
a base di cloruro  
di polivinile  
si lava mille volte  
ed è sempre nuovo

**IRELLI**

sapsa

Sesto S. Giovanni (Milano)



# EDIZIONI DI COMUNITÀ

IN PREPARAZIONE/UNDER PRESS

## LA POLITICA DELLE ABITAZIONI IN FINLANDIA

H.J. Becker e W. Schlote: La politica delle abitazioni in Finlandia (prefazione di Leonardo Mosso).

Il volume contiene un esame approfondito dei sistemi e dei criteri con cui viene attuata in Finlandia la pianificazione, sempre su scala nazionale. A questa parte più generale seguono alcuni capitoli in cui gli Autori (che hanno a lungo soggiornato in Finlandia e si sono valse della collaborazione di esperti locali) riferiscono dettagliatamente sui piani di alcune città affidati ai maggiori architetti finlandesi. Più di duecento illustrazioni arricchiscono il libro documentando gli esempi di maggiore rilievo realizzati sulla base della rigorosa e sistematica impostazione di tutti i problemi, da quelli economici e amministrativi a quelli sociali e urbanistici.

## LIBRI RECENTI / RECENT BOOKS

### GARDELLA

Con un saggio introduttivo di Giulio Carlo Argan - Introductory Essay by Giulio Carlo Argan

Testo italiano e inglese - Italian and English Text

Ignazio Gardella è uno dei più significativi architetti italiani dell'ultima generazione, Premio Nazionale Olivetti per l'Architettura 1955. Il saggio di Argan ne esamina per la prima volta esaurientemente tutta l'opera, chiarendone l'ambiente di cultura e la posizione nella storia dell'architettura contemporanea.

204 pagine, riccamente illustrato in nero ed a colori, rilegato in piena tela con sovracoperta, impaginazione di Max Huber, formato cm. 19x25,5. L. 5.000

### GIARDINI

Manuale di costruzione e composizione, a cura di Renzo Beretta

Con una nota introduttiva di Piero Porcinai

Questo libro, molto ampiamente illustrato in nero ed a colori e corredato da un utile « indice delle piante », intende creare anche in Italia una « coscienza del verde », fornendo altresì utili indicazioni per chi voglia razionalmente progettare e realizzare un giardino od un parco.

Rilegato, 186 pagine, copertina di Egidio Bonfante, cm. 28x22. Lire 6.000.

## CAMPI DI GIOCHI E CENTRI COMUNITARI

A cura di Alfred Ledermann e Alfred Tachsel

Questo libro, in grande formato, rilegato e riccamente illustrato, offre al lettore un vasto panorama dei campi di gioco per bambini costruiti in tutto il mondo e ritenuti esemplari sia sul piano educativo che su quello estetico.

cm. 28x22. 180 pagine, sovracoperta di Ernst Scheidegger. L. 6.000.

Sambonet s.p.a. Vercelli

cutlery silverware pottery cookware

posateria argenteria vasellame pentolame







Il marchio della XII Triennale. Questo simbolo, opera di Roberto Sambonet, è stato tratto liberamente da un motivo disegnato da Frank Lloyd Wright. I tre elementi che gravitano attorno ad un unico centro ideale, intendono rappresentare l'unità estetica e culturale delle arti contemporanee. La XII Triennale di Milano sarà inaugurata il 16 luglio 1960 al Palazzo dell'Arte al Parco e si chiuderà il 4 novembre. La Manifestazione è l'avvenimento culturale più importante del mondo nel campo dell'architettura, dell'industrial design e delle arti decorative.

*La Rinascente  
Milano  
piazza Duomo*





"Loro & Parisini" - Milano  
(Arch. Caccia Dominioni)

La AlSCO Malugani  
possiede un  
modernissimo impianto  
di estrusione  
con propria  
pressa oleodinamica  
che produce  
profilati perfetti  
a superficie liscia



# ALSCO MALUGANI

PROFILATI DI ALLUMINIO • FINESTRE E PORTE DI ALLUMINIO E DI PLASTICA

Direzione Generale e Amministrativa:

MILANO - Via Fabio Filzi, 27 - Tel. 651.741 (4 linee)

Stabilimenti:

CINISELLO BALSAMO (Milano) - Via dei Lavoratori - Tel. 84.21 (rete Cusano Milanino)

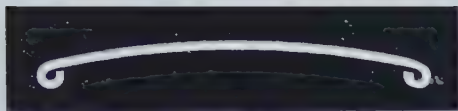
CASAVATORE (Napoli) - Via Caserta al Bravo, 48 - Tel. 359.133

CARNATE (Milano) - Via Bazzini, 13 - Tel. 81.65

# normaroll blinds for outside installation

Modern living demands modern building, and modern building calls for Normaroll Venetian blinds. They are rolled outside the windows like ordinary roll shutters and their reinforced slats form a weather-proof outer shield in the closed position.

They can also be inclined like conventional Venetian blinds, however, so as to reduce strong sunlight and heat and ensure comfort in the rooms which they serve.



Cross section of a normaroll blind


Ask for further information

**Metallbau Ltd., Zürich** Switzerland

Anemonenstrasse 40







CORREZIONI ACUSTICHE  
PER AMBIENTI CIVILI  
E INDUSTRIALI

**sadi**

VICENZA - Viale Trento, 42 - tel. 23640 - 27159

MILANO - Uffici, Piazza Duomo, 20 - tel. 875881 - 296209

ROMA - Largo Chigi, 19 (Piazza Colonna) - tel. 689548

*...ce... mezza luce... penombra... buio...*

## *...suggerzioni diverse con Tende alla Veneziana Luxaflex*

più o meno luce... più o meno aria... ma sempre, soprattutto, "atmosfera": questo è il segreto "Luxaflex", tende alla veneziana note ad architetti e costruttori di tutto il mondo per le loro esclusive caratteristiche:

trattamento a tempera "thermofort" (esclusivo Luxaflex): tutte le lamelle Luxaflex - in speciale lega d'alluminio e garantite dal marchio inciso su ciascuna di esse - sono straordinariamente flessibili e indeformabili. verniciatura a smalto che non si screpola, non si deteriora, non si corrode e permette la più perfetta pulizia.  
nastri di plastica "vinyl" rinforzati: non si restringono, non si allungano, nè scoloriscono. Sono sempre "nuovi" e di facile pulizia.  
facilità di manovra: le due funicelle di nylon rinforzate regolano tutti i movimenti della tenda. I meccanismi di precisione funzionano senza bisogno di manutenzione.  
vasta gamma di colori sia per le lamelle che per i nastri, che permette di realizzare infinite combinazioni.

Novità: le Tende Luxaflex sono le uniche in Italia accompagnate dal Certificato di Garanzia valido ben 5 anni: ecco la prova che avete scelto bene!



produzione affidata a primarie Industrie italiane. In vendita esclusivamente presso i Rivenditori Autorizzati in possesso del Certificato Luxaflex.

Chiedete opuscoli e informazioni a: LUXAFLEX ALLUMINIO - Reparto Z - Viale Monte Nero, 84 - Milano - tel. 593.783/4

**In tutto il mondo Luxaflex è sinonimo di Tende alla Veneziana di qualità**





peter gogel

pavimenti

**domosic**



# IL SILENZIO E' D'ORO

Il bel pavimento deve far barriera ai rumori, durare come il marmo, esser gradevole come il legno e afono come la gomma. Deve isolare dal calore e dal freddo. Deve essere ricco, fresco, colorato, facile a pulirsi, allegro a vedersi. I pavimenti

Domonic soddisfano tutte queste esigenze.

La Domonic s.p.a. produce cinque tipi diversi di pavimenti, in quattro spessori e trenta colori.

Rivestimenti per pareti, pavimenti, tubazioni, profilati,

corrimani, battiscopa, pannelli fonoassorbenti, impermeabilizzante, ondulati stabilizzati alla luce per copertura.

Domonic s.p.a.  
Stabilimenti e Direzione  
Castiglione Olona (Varese)  
tel. Varese 22249





**forma**

MOMPIANO (Brescia)  
Via Lama - tel. 54020

mobili  
tessuti

forniture  
per arredamento

*problemi di arredamento?*



per risolverli nel modo migliore avete  
l'autentica produzione danese e svedese

## **SYLVA** arredamenti scandinavi

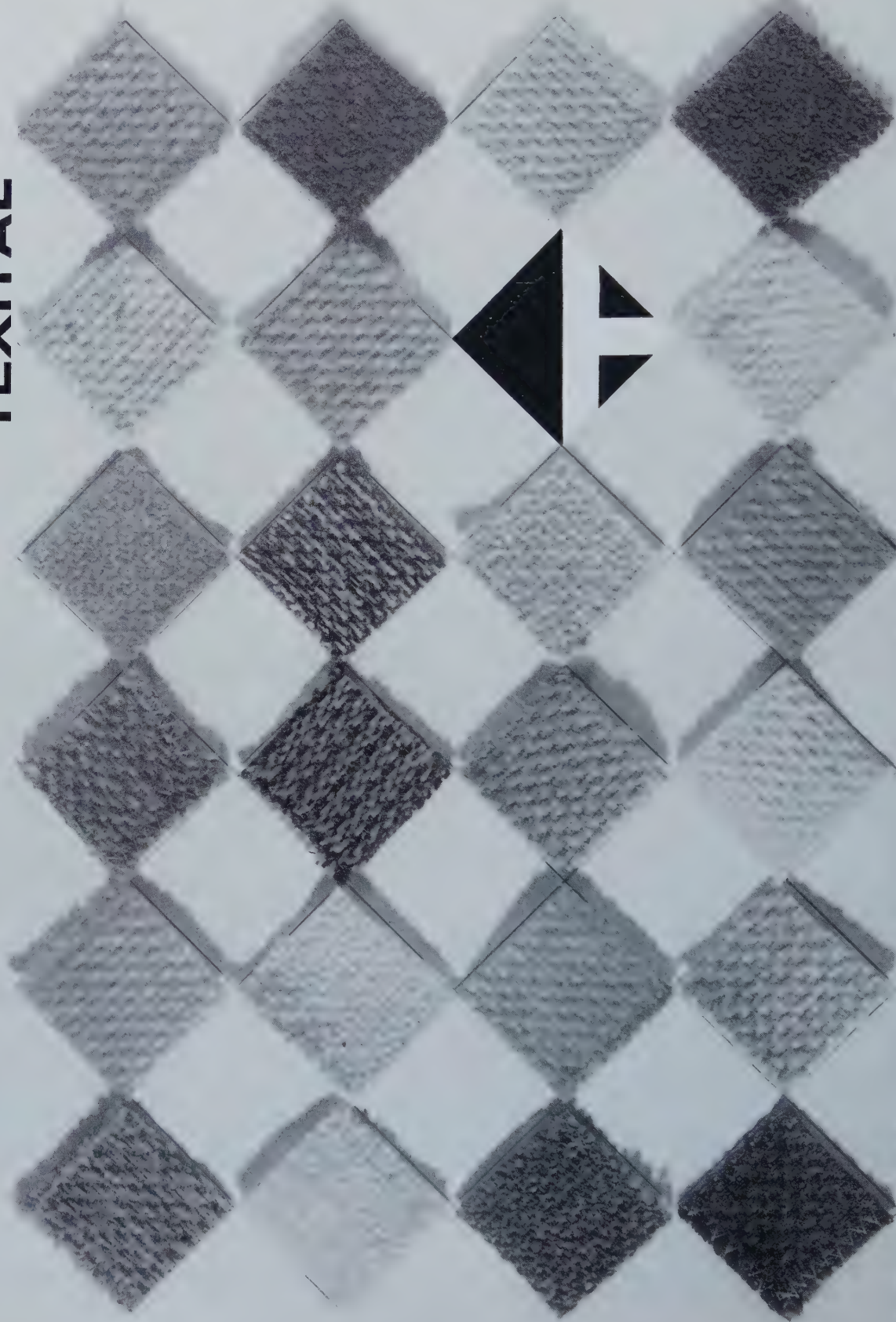
sede centrale: ROMA - Via due Macelli, 47 - telef. 674.814

*scrivania - disegno architetti P. Hvidt e O. Molgaard Nielsen - SOBORG Mobelfabrik*



TESSUTI E TENDAGGI PER L'ARREDAMENTO S. BABILA 4-B T. 792304 MILANO CREAZIONI JOLE

**TEXTAL**



tubi e raccordi  
in p.v.c. rigido  
alta qualità "Lucene"



**CHIMICA LUCANA S.P.A.**  
sede e stabilimento  
Potenza  
ufficio commerciale  
Milano, corso P. Nuova 22  
tel. 662.395 651.669





Zodiac 6



Revue internationale  
d'architecture contemporaine

International Magazine  
of Contemporary Architecture

Rivista internazionale  
d'architettura contemporanea

Internationale Zeitschrift  
für moderne Architektur

**Zodiac6**



Zodiac Revue publiée sous les auspices de l'A.D.A.C., Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, et de la société Ing. C. Olivetti & C., de Ivrea, Italie ☐ / A Review issued under the auspices of the A.D.A.C., Palais des Beaux-Arts, Brussels, and the Ing. C. Olivetti & Co., Ivrea, Italy ☐.

Comité Général / General Committee: Adriano Olivetti (president), Giulio Carlo Argan, Pierre Janlet, Riccardo Musatti, Enzo Paci, Geno Pampaloni. Secrétaire / Assistant: Pier Carlo Santini.

Directeur d'édition / Executive Editor: Bruno Alfieri.

Art Director: Roberto Sambonet.

Collaborateurs / Contributing Editors: Adriano Olivetti, Giulio Carlo Argan, Peter Blake, Arthur Drexler, Ernesto N. Rogers, Sergio Bettini, S. Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Jules Langsner, Le Corbusier, Enzo Paci, Carlo Ludovico Ragghianti, Eero Saarinen, Giuseppe Samonà, etc.

Rédacteurs / Associate Editors: Robert L. Delevoy (Belgique), John Entenza (USA), Gerd Hatje (Deutschland), Keld Helmer-Petersen (Danmark), Flavio Motta (Brasil), Noboru Kawazoe (Japan), François Mathey (France), E. Maxwell Fry & Jane Drew (Great Britain), Pier Carlo Santini (Italia), W. Sandberg (Pays-Bas), Georg Schmidt & Maria Netter (Suisse), Giulia Veronesi (Assistant to the Editor).

Photographes / Staff Photographers: Paolo Monti, Keld Helmer - Petersen.

Distributeurs / Distributors: *Argentina*: Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires. *Belgique*: Editions de la Connaissance, 19 Rue de la Madeleine, Bruxelles. *Brasil*: Agência Gagliardi, Rio de Janeiro, Rua do Carmo 38, Sala 402. São Paulo: Rua Cons. Crispiniano, 125, 13°. *Colombia*: Enrique Torres, Apartado Nacional 928, Bogotá. *Danemark*: Ejnar Munksgaard, 6 Nørregade, Copenhagen. *Deutschland*: Verlag Gerd Hatje, Alexanderstrasse 21, Stuttgart. *España*: Librería Científica General, Preciados, 48, Madrid. *France*: Vincent & Fréal, 4, Rue des Beaux-Arts, Paris 6e. *Great Britain*: A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London WC2. *Italia*: EDA, Via Andegari, 6, Milano. *Japan*: The Tokodo Shoten Ltd., Nakauchi-Building, 1-6 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo. *Pays-Bas*: Meulenhoff & Co., N. V., Beulingstraat, 2, Amsterdam. *Suisse*: Office du Livre, 6 rue du Temple, Fribourg. *U.S.A.*: George Wittenborn Inc., 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y. *Venezuela*: Gustavo Hernandez O., Apartado no. 363, Caracas.

Publicité / Advertising Editors: *Italia*: ETAS, Via Mantegna 6, Milano, telef. 34.70.51. *France*: Supports & Régies, 3 Rue de Castellane, Paris 8e, téléphone ANJ 99-86. *Suisse*: Alfred Schwarz, 148 Wehntalerstrasse, Zürich 6 57. *Deutschland*: Gerd Hatje Verlag, Alexanderstrasse 21, Stuttgart. *Pour les autres Pays, s'adresser directement à Zodiac, via Manzoni 12, Milano, Italie.*



# Index

Adriano Olivetti	2	Carlo L. Ragghianti
Un disegno, un'idea	4	Riccardo Musatti
Notes of a Traveller: Wright and Kahn	14	Henry-Russell Hitchcock
Une maison de Aalto en Ile de France	22	Giulia Veronesi
Nuove pagine di diario, (I)	48	Carlo L. Ragghianti
Rapporto Brasile	56	Bruno Alfieri
		Flavio Motta
		Giulia Veronesi
		Pietro Porcinai
		Bruno Zevi
		Oscar Niemeyer
		Mario Barata
L'architettura di Carlo Scarpa	140	Sergio Bettini
Metron		
A proposito del marchio della XII Triennale	188	Pier Carlo Santini
Tagung der CIAM - Nachfolge in Otterlo	190	Hubert Hoffmann
Fauteuils Le Corbusier 1929	192	S.
Meaning and Building	193	Joseph Rykwert
Traductions et résumés en français	197	
English Summaries	207	





## Adriano Olivetti

E' sicuramente troppo presto per formarsi un giudizio soddisfacente della personalità di Adriano Olivetti. Proprio ora che essa si sigla nel passato, la certezza della sua indubbia eccezionalità si accompagna ai problemi che nascono dal non poter più vedere quella personalità nel nesso unitario e vivente dell'azione, e nel doverla riarticolare e ricomporre come storia motivata, in una relazione cioè che, se non esclude, attenua certamente o distacca quelle risorse di comunicazione immediata e intuitiva, che pur fu difficile anche con l'uomo, fundamentalmente solitario.

Ha molto scritto: ma non scritto di sé, o pochissimo e spesso indirettamente. Il ricordare, od anche il meditare in forma di ricordo, era cosa estranea alla sua psicologia di realizzatore, proiettato sempre verso una mèta, un futuro. « La luce della verità risplende soltanto negli atti, non nelle parole », rammenta che gli diceva suo padre. E questa sentenza semplice di un'etica cristiana e moderna insieme appare aver governato, come sostanza vitale di quella vocazione, la sua esistenza, assorbendo continuamente nell'unità, pur complessa, dell'azione e dell'opera le forze del suo spirito teso ad un finalismo religioso, come pochi in questa nostra epoca, almeno in Occidente.

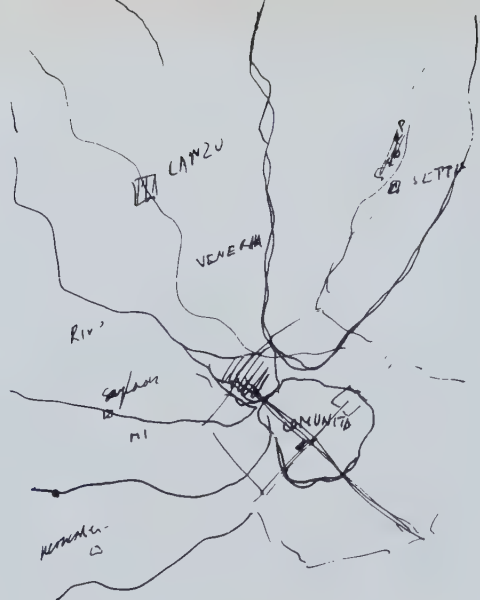
Tuttavia qualcosa si ricava, sulle ragioni di sentimento e di vita interiore che lo condussero allo sviluppo della sua originale esperienza, da qualche tratto sparso e soprattutto da quegli « *Appunti per la storia di una fabbrica* » del 1951, nei quali egli ricapitolò per se stesso e per i suoi collaboratori alcuni dei motivi più profondi del suo travaglio, della sua scelta, del suo lavoro.

Gli studi da ingegnere, nel Politecnico di Torino. La tragedia del fallimento della rivoluzione socialista (sono sue parole), negli anni tormentati dal 1919 al 1924. Si capisce che ha vissuto con ansiosa partecipazione quegli eventi, forse con trasporto. Meditandovi su, ne ricava due intuizioni, che matureranno in seguito. La disparità tra organizzazione tecnica sempre più efficiente e perfezionabile, e inadeguatezza od anacronismo della struttura politica. Ma anche la mancanza di una mente e di una volontà capaci di dominare le complicate contraddizioni della società, e di trovare la via perchè il socialismo divenisse realtà, lo colpisce. E' chiaro che questa osservazione sottintende il successo rivoluzionario dovuto, altrove, alla volontà di uomini e di gruppi organizzati: la rivoluzione russa del 1917 era, allora, un mito per tutti irresistibile. Ma è anche chiaro che nè allora nè poi Olivetti ritenne che, alla fine, si dovesse porre il problema del rinnovamento sociale in termini di conquista, o quanto meno di conquista esclusiva del potere politico. A questo punto il senso storico porta a domandarsi se Olivetti abbia conosciuto coetanei come Gobetti, come Gramsci, quale relazione abbia stabilito con quelle e con altre esperienze; domande che solo chi lo abbia meglio conosciuto potrà risolvere.

Della sua partecipazione al salvataggio di Filippo Turati, rievocata con commozione da Ferruccio Parri, tace. Quanti lo avrebbero, almeno, ricordato. Dopo il 1925, la sua vita pare



## Un disegno, un'idea



*Il problema del rapporto città-campagna dominò e percorse il pensiero di Adriano Olivetti, fin dalle prime formulazioni teoriche.*

*« Le Comunità — scriveva nel '45 al Capo X de "L'ordine politico" — tendono a far cadere la distinzione tra città e campagna, assegnando ad un'unica amministrazione*

identificarsi interamente con l'organizzazione industriale. Dal primo viaggio negli Stati Uniti, preceduto da un tirocinio come operaio di fabbrica, sino alla presidenza della Società fondata dal padre, la trasformazione tecnica con l'intervento della ricerca scientifica sistematica, le nuove formule di produzione, di organizzazione del lavoro, di commercio, di pubblicità, di condotta aziendale; e parallelamente, continuando e sviluppando istituti già previsti o abbozzati dal padre, i servizi di assistenza, di previdenza sociale, di sanità, di trasporti, di scuole, di cultura; e ancora lo sviluppo edilizio.

Olivetti opera, con un'ampiezza da sola capace di giustificare e di riempire la vita di un uomo, nei venti anni in cui in Italia c'è il fascismo. Non esiste alcun dubbio sull'antifascismo del padre, simpatizzante socialista, e sul suo. Ma il fascismo, che pure fu così invadente e premente in ogni settore della vita sociale, ed al quale era così difficile sfuggire anche personalmente e nella vita privata, non trova alcun posto nei suoi ricordi. Come se non fosse stato, e la vita e la creazione dell'industria si fossero poste con una totalità che escludeva il coesistente regime politico e sociale.

Non trova posto, del resto, nemmeno nei suoi articoli e nei suoi libri. Quando nel 1945 vede la luce il primo volume di Olivetti, « *L'ordine politico delle comunità* » (le garanzie di libertà in uno stato socialista), la prefazione dice: « Il presente scritto ha origine da disparate esperienze ed umane vicende: prima di essere costruzione teorica fu vita. Esso è soprattutto il frutto di molti anni di lavoro, dolore, fatica, di tutti coloro che hanno affrontato il travaglio che fu, sul piano spirituale e sul piano tecnico, la preparazione necessaria al mondo che nasce ». E prima aveva invocato, per servire la pace e la civiltà cristiana, « la stessa volontà, la stessa intensità, la stessa audacia, che furono usate a scopo di sopraffazione, distruzione, terrore ».

Non è un motivo contingente quello che intendo toccare, additando questo sintomatico silenzio, o un'allusione così contenuta, anche se così densa. Perché mi sembra l'indice di un carattere essenziale della sua personalità umana ed intellettuale. Olivetti nei suoi libri è schiettamente storico, e lo era anche nella conversazione e nella discussione. Non pensa-

centri urbani e vasti territori agricoli, in modo da rendere possibile: a) una simbiosi tra economia agricola ed economia industriale; b) nelle zone agricole, un processo graduale di organizzazione di vita moderna a contatto con la natura; c) la trasformazione delle grandi città alveolari in organismi urbani in cui la natura riprenda il suo grande posto e l'uomo abbia fuori del lavoro e nel lavoro il sentimento di una vita più armonica e più completa... Questo è il grande compito dell'urbanistica moderna... ».

Da allora, attraverso una coerente precisazione, lo stesso tema riemerge continuamente nella sua opera di scrittore, di politico, di urbanista e di industriale, co-

me fondamentale motivo conduttore, come condizione basica e preliminare per ogni possibile azione di riforma e di civile progresso.

Le affermazioni di metodo, i programmi di lavoro di Adriano Olivetti risultavano nella concisione quasi dommatica dei suoi scritti teorici, nelle illuminazioni rapide e geniali delle sue scelte pratiche, nell'alta fantasia di « profeta concreto » che gli faceva anticipare in definitivo disegno una visione proiettata nel futuro. Poichè l'ideazione fluiva chiara e perentoria nella mente, anche se talora quasi fratta nell'espressione dall'incessante sopravvenienza di stimoli creativi, era raro vederlo accompagnare — come spesso si suole, soprattutto

va e non agiva secondo quella tradizione di dialettica storica, che ha formato il criterio di giudizio e per ciò l'azione etico-politica, di tutte le forze che nel ventennio fascista e nazista hanno preparato la trasformazione e vi sono intervenute, dal liberalismo al marxismo. La concezione religiosa comporta non la comprensione, e il superamento attraverso la comprensione, di una situazione umana, l'agire secondo un'affermazione e un dovere che implicano l'egualità dell'affermazione e del dovere altrui, storia società e civiltà essendo il risultato di una partecipazione comune, di cui non è prefissabile nè prevedibile l'esito universale; comporta con la verità trascendente un concetto della relatività, contingenza, necessaria limitazione, rispetto al divino od all'ordine che lo rappresenta, di ogni storia società civiltà, che tende a respingere in un'eguale condanna ogni ordine statuale e politico, ancorchè tale condanna possa venire graduata dai sistemi tollerabili alle degenerazioni, ma dovendo restare in radice. In queste condizioni, perciò, è risultato sempre drammatico lo scontro tra il principio della verità e il principio della libertà, e maggiormente in coloro che dovevano decidere alla presenza di sistemi politici e sociali che avevano il primo presupposto e negavano il secondo, fossero pure così diversamente ispirati come in Russia, in Italia, in Germania, e in Spagna; e si intende bene come si tentasse di uscire dai dilemmi e dai drammi di coscienza proponendo e modellando società ideali di conciliazione e di armonia.

Quando si vuol conoscere la mediazione che ha portato Olivetti dalla costruzione industriale all'ideologia di una nuova società, come per espansione progressiva, non appare dubbio che alcuni motivi ne siano da ricercare in quella crisi del cattolicesimo francese che tentava una conciliazione possibile tra dogma religioso e processo moderno della libertà individuale e collettiva, tra lo spirituale inteso come chiesa e il temporale accettato come civiltà responsabilmente fatta dagli uomini, e ne deduceva — evitando la tanto maggior chiarezza del rapporto che era stata propria del cattolicesimo liberale dell'Ottocento — una ponderazione, attenta al Sillabo, di elementi monadici, persona, famiglia, associazione professionale, organismo economico, comunità sociale, stato, società internazionale, che postulavano un'utopia organicistica, funzionale, armonica, alla cui base fosse il ritorno a un « pri-



quando si tratti di piani effettivi d'urbanistica, di edilizia, d'organizzazione politica o tecnica — l'enunciazione verbale con uno schema grafico, traccia emblematica di un'idea ridotta « in nuce », all'estrema evidenza.

Lo schizzo che Zodiac qui riproduce è dunque un singolare documento: in esso, durante un'affaticata serata milanese, Adriano Olivetti volle condensare il suo pensiero intorno a una questione, non nuova certo per chi avesse familiarità con il suo pensiero, ma che ancora una volta ritornava, temprata di pratica esattezza e di ribadito convincimento, nella conversazione amicale: l'idea — riportata al concreto esempio della regione torinese —

che non si potrebbe conseguire un autentico equilibrio fra città e campagna se non estendendo le Comunità — elementi della nuova articolazione politico-amministrativa della metropoli — su territori comprendenti, insieme, una porzione dell'antico asfittico centro e del circondario agricolo.

Questo scarso disegno, dunque, non è soltanto, oggi, un documento e un ricordo; è il simbolo del problema-base che affaticò la mente politica di Adriano Olivetti e che permane, irrisolto ma dominante, nella prospettiva politica contemporanea: l'antitesi città-campagna, proposta nel dramma risorgimentale, rincrudita dallo sviluppo capitalistico dell'Italia settentrio-

mato dello spirituale » riconosciuto proprio della chiesa e della sua dottrina, separando dallo spirituale, come strumentazioni pratiche della convivenza temporale, la cultura, la scienza, la tecnica, quasiché non fossero espressione dello stesso processo spirituale di liberazione che ha incluso nella sua storia il cristianesimo, certo come forza propulsiva di valore perenne, come altre conquiste dell'umano possesso di sè.

Ma ci si consenta di dire schiettamente l'impressione che, per Olivetti scrittore, questo pensiero neocattolico e neotomistico valse non tanto per le sue precarie, malferme e così elaborate fondazioni dottrinarie, quanto assai più — come accade spesso per il rapporto che esiste tra convinzione e fare negli artisti — per l'impulso « direzionale » etico-pratico, che dovette (così penso) succedere ad una crisi di pessimismo sia interiore, che concernente la stessa società civile la quale stava cadendo nei totalitarismi, e poteva giustificare la condanna dei principii che l'avevano potuta portare a quel punto, o non avevano potuto impedire la corruzione o l'imbarbarimento.

Un indizio serio che così siano andate le cose lo vediamo, ancora, negli « *Appunti per la storia di una fabbrica* ». Olivetti scrive, proprio additando il passaggio dalla sua esperienza di organizzazione industriale alla sua ricerca di una più soddisfacente struttura sociale: « Se io avessi potuto dimostrare che la fabbrica era un bene comune e non un interesse privato, sarebbero stati giustificati trasferimenti di proprietà, piani regolatori, esperimenti sociali audaci di decentramento del lavoro... Il modo di equilibrare queste cose esisteva, ma non era nelle mie mani: occorreva creare un'autorità giusta e umana che sapesse conciliare tutte queste cose nell'interesse di tutti. Quest'autorità, per essere efficiente, doveva essere investita di grandi poteri economici, doveva, in altre parole, fare, nell'interesse di tutti, quello che io facevo nell'interesse di una fabbrica. Non c'era che una soluzione: rendere la fabbrica e l'ambiente circostante economicamente solidali. Nasceva allora l'idea di una Comunità. Una Comunità nè troppo grande nè troppo piccola, concreta, territorialmente definita, dotata di vasti poteri, che desse a tutte le attività quell'indispensabile coordinamento, quell'efficienza, quel rispetto della personalità umana, della cultura e dell'arte, che il destino aveva realizzato in una parte del territorio stesso, in una singola industria ».

nale e dalla correlativa stasi del Mezzogiorno rurale deve essere superata per sospingere finalmente il Paese oltre il cerchio dell'immobilismo.

Adriano Olivetti ebbe lucida coscienza di tale problema e contribuì, con la sua proposta comunitaria, a prospettare soluzioni organiche fuori dagli schemi tradizionali: l'insegnamento fervente e operoso di Lui resta affidato all'impegno di quanti non vogliano estraniarsi dalla responsabilità di un mondo che chiede, per sopravvivere, fede negli antichi valori, ma anche e soprattutto nuove idee-forza e nuove istituzioni civili.

Riccardo Musatti

E' un testo che, ragguagliato a quel che abbiamo conosciuto di Olivetti come realizzatore, ci appare molto chiaro. Che Olivetti abbia sviluppato, e con personale meditazione rispetto ai suoi precedenti ideologici (compresa l'esperienza della sociologia democratica americana), l'idea teorica di una comunità concreta, non deve far perdere di vista queste origini che sono tanto evidentemente segnate da una normatività dell'esperienza personale, anzi senz'altro dall'attuazione del proprio io, che gli fu caratteristica nelle più varie forme della sua azione e nei rapporti umani. Credo che sarebbe diminuire la sua figura, volendo prescindere da questa forza, che si affermava per tale anche nell'idealità dei suoi moventi e dei suoi fini, per cui bisogna constatare come da questo centro di energia si proietta la concezione-azione, e per cui bisogna credere che, se Olivetti non avesse sempre per la sua responsabilità ed opera disposto di strumenti adeguati per l'effettuazione dei suoi progetti, nella vita sociale, sarebbe stato od avrebbe cercato di essere uno di quegli uomini di mente e di volontà capaci di dominare le situazioni storiche, la cui assenza aveva amaramente lamentato nella prima grande crisi italiana.

« Fare nell'interesse di tutti quello che io facevo nell'interesse di una fabbrica... La risoluzione dei problemi di vita dell'uomo implica, da parte del Potere, conoscenze attinenti a rapporti sociali, fattori economici, stato della tecnica, aspetti geografici, esigenze culturali, valori artistici e infine, non ultimi, elementi tradizionali o storici insopprimibili. Essi sono risolvibili in una sintesi valida soltanto quando sono nella loro integrità presenti al Potere e da questo assimilati ». Le due frasi danno la saldatura reale, e se è vero che teorie come quella dell'integrazione tra libertà-democrazia ed autorità-aristocrazia, o della funzione come rappresentanza istituzionale, con la conseguente svalutazione polemica dei partiti come ideologie e associazioni di volontà, o della giustizia come forma istituzionale, della carità, o della guida naturale e superiore delle attività economiche, ed altre, possono essere stati argomenti di sostegno derivati da una cultura consenziente, essi vengono a risultare, a mio avviso, alquanto tangenziali rispetto alla linea maestra del movimento spirituale e operante di Olivetti, che si può riassumere in quel passaggio.

Anche nel pensiero cattolico francese sul quale Olivetti scrittore si è appoggiato non manca-



no le convergenze con la concezione moderna e laica della vita come conquista di libertà morale e materiale, e non possono mancare, se quelli dello stato di diritto, della democrazia uscita dalla rivoluzione francese, del socialismo sono appunto i problemi che si vuole giustificare nell'ambito di una dottrina sollecitata in tutte le sue capacità di aderenza, e sia pure sul piano di un'ipotesi o di una formula valida soltanto nella sfera dell'utile. Ma è evidente che in Olivetti queste convergenze sono molto maggiori (sicchè il Pampaloni ha potuto parlare dell'opera olivettiana come di una « dimensione laica della democrazia com'è definita dal cattolico Maritain »), sino a diventare coincidenze anche piene, e non soltanto in virtù della concorrenza di altre fonti di pensiero e di esperienza. I motivi in cui più chiaramente la riflessione di Olivetti si incontra col pensiero politico e sociale che, nelle premesse, respinge sono quello dell'autogoverno, dell'autonomia, con i suoi inevitabili presupposti di libertà e dignità della vita umana, di liberazione dall'asservimento ad ogni strapotere, non solo politico ma economico, e da ogni vincolo e limite sociale allo sviluppo della personalità e delle vocazioni; e quello dell'educazione, in tutto l'arco che copre, dalla responsabilità etica dell'esercizio dei diritti e dei doveri nella comunità alla funzione liberatrice e instauratrice di sempre più ampie capacità umane, che è propria della cultura, della scienza, della tecnica, dell'arte.

Non c'è ideologia politica e sociale che non possa essere imputata di sincretismo, ma tale giudizio sarebbe sempre astratto se non avesse la sua misura e la sua interpretazione nel programma dell'azione e nell'azione concreta. Olivetti non indugia certo a idoleggiare la « perduta armonia » umana e sociale presunta esistente nel medioevo, a cui pure si appella, e tanto meno si pone il compito di una restaurazione. Tutta la problematica che lo impegna è quella che gli porge il mondo moderno: fine dell'industria, funzione del lavoro, autogoverno locale, pianificazione economica, urbanistica, struttura sociale ed organizzazione dello stato, e così via. Bisogna guardarsi dal mutare i termini del rapporto: Olivetti non procede da un « sistema » tutto ragguagliato, la cui formale perfezione possa far dimenticare il suo umbratile irrealismo e l'inattualità della sua applicazione; egli al contrario — e sia pure munito di quel « codice morale » che si è formato nella fabbrica e nella vicenda di vita — procede sin dal principio con un metodo eminentemente sperimentale. E' l'opera, la costruzione concreta che si caratterizza pienamente prima delle giustificazioni o allegazioni teoriche, che le sono postume. E dove queste possano apparire e siano in effetti di difficile coerenza, non così avviene per la coerenza del fare.

Pur non potendo qui proporci di valutare con esatta adeguazione l'opera industriale, è da essa che bisogna partire. E' stata giustamente sottolineata la distinzione tra l'opera del padre, pioniere, contrassegnata da un'identità immediata tra operatore e fabbrica, e quella del figlio col quale l'identità permane, ma in un circolo di relazioni interamente nuove, non solo moltiplicate. Il confronto dell'organizzazione industriale americana ed europea, in particolare italiana, fissa nella mente di Olivetti alcuni punti decisivi: la « tragica marcia per l'efficienza e il profitto », accompagnata dalle « prove sanguinose e terribili » provocate dallo scontro delle forze di rinnovamento con lo spirito di potenza, la dispersione del disordine che assorbiva nel conflitto e impediva il prevalere della ragione e delle forze spirituali, della fratellanza e della libertà come garanti del progresso comune.

Dopo il 1925, e per lungo tempo, appare inattuabile la connessione tra nuova organizzazione industriale, che abbia per impegno fondamentale quello di « porre la tecnica al servizio dell'uomo », e la vita politica. L'azione perciò si converte, e si concentra, sulla fabbrica. Progressivamente, sistematicamente, si costruisce la nuova fabbrica « sul rigore scientifico della ricerca e della progettazione, sul dinamismo dell'organizzazione commerciale e sul rendimento economico, sul sistema dei prezzi, sulla modernità dei macchinari e dei metodi, sulla rete distributiva, sulla virile competizione » in funzione del consumatore del prodotto.

Ma non basta. Nel compiere tutto questo, si vuole rispondere anche — come ha scritto Olivetti — « ad una domanda che non esito a definire una delle domande fondamentali della mia vita, drammaticamente rinnovata nei momenti di incertezza e di dubbio, profondamen-

te discriminante per la fede che presuppone e per gli impegni che implica ». Ecco: « Bisogna dare consapevolezza di fini al lavoro... Può l'industria darsi dei fini? Si trovano questi fini semplicemente nell'indice dei profitti? o non vi è al di là del ritmo apparente, qualcosa di più affascinante, una trama ideale, una destinazione, una vocazione anche nella vita di una fabbrica? ».

E' rispondendo a queste domande che si crea non soltanto « un'impresa di tipo nuovo », che già di per sé supera l'eudemonismo e l'economicismo fordiano o l'esempio di integrazione razionale di Jena; ma si fa della fabbrica, pure agendo conformemente alla sua natura economica ed accettandone le regole, la leva per passare dall'organizzazione di una comunità di fabbrica all'organizzazione di una comunità territoriale, risolvendo tutti i problemi materiali, culturali e sociali incontrati in una struttura « più giusta ed umana ».

Dalla fabbrica, da una creazione industriale che è per generale riconoscimento una delle più originali, positive ed organiche, muove il processo espansivo che ha per prima tappa l'urbanistica (che resterà un interesse permanente, sino a diventare nella teoria sociale olivettiana una delle attività chiave della politica), l'educazione, e con esse e per esse il rimodellamento delle forme sociali.

Mi sia a questo punto consentito di rievocare qualche ricordo, certo comune a molti altri, ma non a tutti. Negli anni posteriori al 1933, e sin verso il 1938-40, in Italia, gli urbanisti moderni non erano legione. Storici e critici d'arte e di architettura, poi, che avessero coscienza adeguata del problema, pochissimi. Mentre nel mondo il problema della nuova città e delle organizzazioni territoriali in ordine alle conquiste sociali ed alle esigenze umane sempre crescenti, in ordine alle trasformazioni strutturali in ogni campo tendenti a mantenere il primato e la creatività degli individui e dei gruppi nella civiltà di massa impegnava da decenni statisti, sociologi, architetti ed uomini di cultura, anche nella previsione degli sviluppi di fenomeni in corso o all'inizio, in Italia l'arretratezza civile condizionava appena l'elaborazione di industrie teorie di risanamento e di diradamento, accompagnate da alcuni scenografici gerarchismi urbani e da qualche avara sistemazione di colonialismo rurale.

9

Chi farà la storia della cultura di quel periodo, dovrà verificare che all'inizio di un complesso sempre più fitto ed organico di lavori, di studi, di interessi attivi per l'urbanistica intesa nel senso più autentico, e cioè di forma espressiva di una concezione individuata della vita sociale, è l'esperienza ispirata, condotta, caratterizzata da Adriano Olivetti col piano regolatore della Valle d'Aosta, pubblicato nel 1937.

Quel piano rappresentava plasticamente, e con un forte accento di convinzione rigoristica, che appariva quasi una sfida, un sistema di vita associata, di rapporti, di autonomie individuali accordate col servizio comune, di garanzie economiche e strutturali dello sviluppo morale dei gruppi umani, tale da porsi in aperto e radicale contrasto con il sistema dominante. Le soluzioni propriamente economiche erano integrate da un complesso di altre soluzioni — scuole, centri di scambio e di vita sociale, biblioteche, servizi sociali, servizi sanitari, centri di mercato e di distribuzione, collegamenti ecc. — che rendono ancor oggi esemplare, malgrado alcuni schematismi, questo primo esempio italiano di pianificazione territoriale organica, per il quale Olivetti ebbe la collaborazione di molti architetti allora giovani o giovanissimi la cui validità, con quel potere mantico che ebbe sempre nel valutare gli uomini, subito aveva identificato: Banfi, Belgiojoso, Bottoni, Figini, Peressutti, Rogers, Lauro e Zveteremich.

Tale più vasta e complessa proiezione di un concetto sociale ed urbanistico già sicuro e maturo non si produsse però in modo distaccato dalla fabbrica e dalla sua continua riforma. Dopo alcuni esempi già notevoli dell'ing. Aldo Magnelli, l'Ufficio Sviluppo e Pubblica costituito nel 1931 vede all'opera, oltre ad alcuni degli artisti citati, Schawinsky, Persico, Nizzoli, Munari, Veronesi, Modiano, Boggeri. La penetrazione commerciale si salda ai criteri estetici, anzi fa del disegno industriale la condizione prima del gusto dei prodotti. Questo significa, in uno con la riorganizzazione aziendale, l'espansione delle filiali, in Italia e all'estero, le esigenze di originalizzazione architettonica. Alla costruzione della *Studio 42*



(con la quale scrivo) collaborano ormai con l'ing. Luzzati i pittori e gli architetti. Lo stabilimento di Ivrea deve seguire l'aumento della produzione e tutte le nuove necessità tecniche e qualitative: nel 1936 Figini e Pollini costruiscono i nuovi edifici, che segnano un momento dell'architettura italiana. Parallelamente agli edifici per la produzione, il complesso delle opere sociali che, tra il 1936 e il 1942, instaurano ad Ivrea una nuova città, nuova nel senso architettonico e nuova nel senso organico: Figini, Pollini, Nizzoli, Oliveri, Bottoni, Pucci, ed altri costruiscono intorno alla fabbrica o in funzione della fabbrica i servizi mensa, il villaggio operaio, il Borgo Olivetti, la biblioteca di fabbrica, l'asilo nido, il centro agrario. A determinare quello che sarà chiamato lo « stile Olivetti » entrano Sinisgalli, Nivola, Pintori, con una nuova espansione della pubblicità, della scrittura calligrafica, degli allestimenti.

E' la stessa « trama ideale » che sottende le realizzazioni eporediesi e la progettazione, rimasta inattuata, della Valle d'Aosta. Una visione sintetica che si continuerà e si irrobustirà, aumentando anche le proprie risorse tecniche e di indagine, nel programma per la pianificazione del Canavese e per il piano regolatore di Ivrea, formulato negli anni recenti, dove, se la componente della concezione comunitaria è più dispiegata e palese, tuttavia è chiaro lo sviluppo da quei precedenti. La realizzazione del Borgo « La Martella » a Matera si pone sulla stessa linea: anche se è mancata (per difetto di una politica generale di decentramento industriale) la funzione complementare di vitalizzazione del territorio trasformato, « La Martella » rappresenta uno dei pochi esempi di rimodellamento della struttura rurale che può essere condizione di un'economia mista, del nuovo equilibrio tra agricoltura ed industria, vantaggio economico e condizione di più cosciente vita associata. La fabbrica di Pozzuoli, partecipazione all'industrializzazione del Mezzogiorno d'Italia, rappresentò un altro contributo nella medesima direzione, centrato sull'altro polo, la fabbrica come istituto che dà alle comunità potenza e mezzi di azione per l'incremento sociale.

La medesima unità e coerenza di personalità si riscontrano, in proporzioni maggiori, nel quindicennio posteriore alla Liberazione. Nel 1943 si seppe fuggacemente del pericolo corso da Olivetti coi nazifascisti a Roma, e del suo espatio. Si deve ricordare che la Società Olivetti fu per tutta la Resistenza uno dei centri più attivi del movimento di Liberazione: soltanto sul terreno di un'industria che era stata impiantata e sviluppata secondo quel « codice morale » fu possibile che dall'11 settembre 1943 all'aprile 1945 un Comitato di Liberazione Nazionale fosse istituito e operasse nella fabbrica, e dalla fabbrica al territorio, formato da alcuni dei maggiori esponenti, dirigenti e tecnici, dei quali uno, l'ing. Jervis, fu fucilato e impiccato dai tedeschi, qualche mese dopo la morte, in un rifugio clandestino, dell'ing. Camillo Olivetti, fondatore dell'industria meccanografica.

La sola cronaca dello sviluppo dell'industria, quale si può leggere nel volume commemorativo del cinquantenario della Società Olivetti, documenta la successione dei piani e delle decisioni che la portarono da 4.200 dipendenti nel 1945 a 24.000 in tredici anni, da un primato italiano ed europeo a un primato mondiale mediante il controllo di una delle più potenti industrie meccanografiche internazionali, la Underwood, alla fondazione di stabilimenti in Spagna, in Gran Bretagna, in Argentina, in Sud-Africa, in Brasile, in Portogallo, in Svizzera, alla organizzazione commerciale mediante i « negozi Olivetti » costruiti nelle più grandi città del mondo dai migliori architetti italiani, e mediante le Società alleate.

Certo, quest'opera di tanta grandezza e qualità non fu tutta realizzazione di un sol uomo nè sarebbe stato possibile: la lista dei dirigenti e dei collaboratori della Società è lunga, e comprende molti dei nomi più rappresentativi dell'organizzazione industriale italiana. Ma una collettività, anche se così eccezionale, non avrebbe potuto produrre un processo così organico, sempre crescente e sempre orientato ad un fine, senza un coordinatore, una guida responsabile nelle scelte e nelle decisioni fondamentali. La partecipazione di Adriano Olivetti alla seconda espansione dell'industria è stata altrettanto piena e costante di quella precedente.

Incalzano le creazioni di strumenti di razionalizzazione del lavoro negli uffici e nelle fabbriche: Elettrosumma 14, Multisumma 14, Divisumma 14, Telescrivente T. 2, Summa 15, Lettera 22, Lexikon elettrica, Studio 44, Pantografo fotoelettrico M.R. 3, Calcolatrice Duplex, Audit 202, Tetractys, Divisumma 24, Audit 302, Graphika, Elettrosumma 22, Pantografo fotoelettrico OMO, Lexikon 80, Lexikon elettrica, 82 Diaspron; e intorno un complesso di strumentazioni originali dell'industria, di apparecchi, di mobili Synthesis. Nel 1959, il primo calcolatore elettronico italiano, l'Elea 9003, preparazione all'automazione. Stabilimenti, negozi, sedi, macchine impegnano un complesso di artisti, architetti, designers che non ha eguale, e che è un evento storico per l'incontro tra forze creative e un committente illuminato: Bottoni, Pintori, Nizzoli, Figini, Pollini, Fiocchi, Oliveri, Cascio, Cosenza, Vittoria, Gardella, Renacco, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, Nivola, Albini, Bernasconi, Zanuso, Cavaglieri, Lionni, Greco, Guttuso, Quaroni, Savignac, Sottsass e tanti altri. Si stabilisce un'esemplarità di estetica industriale che è unanimamente riconosciuta e seguita.

La fabbrica, ormai il vasto complesso di stabilimenti industriali che vitalizzano un'intera regione che assume il carattere di una regione-guida per lo sviluppo civile ed economico, continua ad essere il centro propulsore della trasformazione sociale diretta e indiretta. La « Fascia dei servizi sociali » costruita nel 1957 riassume un periodo di intensificato sviluppo dei servizi sociali dell'azienda, in cui agisce un'apposita fondazione autonoma promossa da Olivetti e dal Consiglio di gestione e basata su una carta assistenziale il cui principio è il riconoscimento del diritto di partecipazione del lavoro alla creazione della ricchezza (incidentalmente, dopo una prima riduzione degli orari di lavoro, a parità di salario, da 48 a 45 ore settimanali, nel 1956, nell'anno seguente la settimana lavorativa fu ridotta a cinque giorni). Qualche enunciato di questa espansione: edilizia in Canton Vesco, gruppo sportivo e ricreativo, convalescenziari, corsi biennali di cultura tecnica e di disegno per operai, case unifamiliari ad Ivrea, colonie estive, villaggio a Pozzuoli, asili, biblioteche.

Mentre ad Ivrea si costituiva nel 1948 il Consiglio di gestione della ICO, a Torino Olivetti fondava, con due amici che avevano appartenuto a correnti della sinistra cristiana, il Movimento Comunità. In uno scritto apparso nel 1955, dal titolo « *Il cammino della Comunità* » (ora nel volume « *Città dell'uomo* », 1959) Olivetti ha lasciato la testimonianza più autentica delle convinzioni che, fissatesi nel 1945, lo indussero ad un intervento diretto nella vita sociale italiana. Egli rievocava la crescita dei centri comunitari, la Comunità del Canavese, la Lega dei Comuni, la Lega delle Comunità di fabbrica, l'Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale del Canavese, l'Istituto per il progresso economico, il Centro di Assistenza sociale. Tutte espressioni di quella « nuova via », alla cui base però stava « l'industria autonoma », col suo potere liberatore di progresso tecnico e sociale, e il cui modello, espressamente richiamato senza false modestie, era l'esperienza condotta da Olivetti stesso per dieci anni

Più che dire della storia del Movimento, a tutti nota, ritengo meglio utile soffermarsi su un suo carattere saliente. « *L'ordine politico delle comunità* » è pubblicato nell'anno della Liberazione, ed entra in circolo, specialmente dopo il commento favorevole di Luigi Einaudi, con tutte quelle forze politiche e con tutta quella cultura che sin verso la fine dell'Assemblea Costituente cercarono di organizzare le volontà ed i poteri sotto il segno di principii etici e civili, di concezioni della vita e di programmi per la costruzione del nuovo stato.

Basta guardare i volumi successivi di Olivetti, « *Società stato comunità* » del 1952 e « *Città dell'uomo* » del 1959 (che raccoglie scritti dal 1951 al 1957 prevalentemente), per rendersi conto che il Movimento Comunità, quale che possa essere il giudizio su alcune sue posizioni avverse al parlamentarismo, ai partiti, ai poteri, intendeva far permanere nel Paese e fare intervenire nel corso della sua vicenda politica una concezione dinamica, trasformatrice, che traeva ancora la sua energia dal clima della resistenza e della liberazione. Questo carattere sia di programma che di instaurazione, pur nei limiti di una forza minoritaria, risulta tanto più evidente, se lo si paragona al processo di scioglimento



o di riconversione di altre forze ideali e politiche dopo la Costituzione e l'inizio di quel periodo che, nel quadro di alcune garanzie politiche e civili fondamentali, è contrassegnato dalla mancata attuazione del programma di trasformazione e di rinnovamento contenuto nella Carta, dalla permanenza della legislazione, delle prassi, degli strumenti ereditati dal fascismo, dall'involuzione, e dal ritorno di quelle forze di cui il fascismo era stata l'espressione e la copertura.

Questo lievito attivo mantenuto, con non molti altri, nella vita di un Paese le cui rappresentanze politiche e sociali erano ormai costrette più alla difesa che all'affermazione e alla promozione, è stato un grande merito civile di Olivetti. E non si doveva soltanto alla sua larghezza di idee, alla capacità rara di riconoscere il contributo positivo di diversi e sin di avversari, la gravitazione verificatasi intorno al Movimento Comunità specialmente da parte dei ceti intellettuali, ma proprio alla verifica dell'efficacia di una simile posizione, al di là della stessa misura di consenso che si potesse dare al suo contenuto. Olivetti perciò non fu assente da nessuna, credo si possa dire, delle iniziative di rinnovamento che, sia pure come forme di una preparazione o di un recupero, si svolsero in Italia negli ultimi dieci anni. La costituzione del Movimento Comunità in varie regioni italiane o in zone più adatte, la partecipazione a un intenso lavoro di pedagogia sociale e di educazione popolare, le edizioni, le riviste, i giornali comunali, le inchieste sociologiche, andarono di pari passo con il sostegno concreto dato a un numero grandissimo di iniziative culturali, politiche, giornalistiche, editoriali, che diversamente non avrebbero potuto sostenere il peso dell'involuzione politica e civile, o non avrebbero nemmeno potuto sorgere ed affermarsi.

Sempre in coerenza con la sua vocazione di realizzatore, Olivetti non volle restare assente da nessun settore dove sentisse vitalità, o la capacità di un intervento positivo. Sperimentalmente, ancora, impegnò il Movimento e se stesso nelle competizioni amministrative, per tentare di strumentare il governo locale alla realizzazione dei programmi comunitari, dall'urbanistica alla pianificazione economica e alla trasformazione culturale; e lo impegnò finalmente e con una tenacia, che deve essere riconosciuta intrepida, anche nella lotta politica per il Parlamento, per aumentare dal centro degli interessi nazionali le capacità non solo regionali della pianificazione comunitaria, in un momento in cui era riconosciuto più forte che mai il reflusso dell'opinione delusa e dei partiti stessi dalle prospettive e dalle volontà programmatiche.

Per la medesima ragione dette, dal 1949 in poi, un contributo che ha pochi eguali allo sviluppo dell'urbanistica in Italia, nella Commissione per l'impiego fondo incremento edilizio, in quella del Piano incremento occupazione operaia Case per lavoratori, nella Giunta esecutiva dell'UNRRA-Casas, nella presidenza decennale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica. Il realismo positivo dell'uomo e dell'industriale gli faceva preferire la presenza all'estraneità, la collaborazione possibile, anche se critica, alla polemica, un successo od un avanzamento modesto, lo stabilimento di una premessa o di un punto d'appoggio, al nulla od al puro contrario. La tensione instancabile con la quale si volgeva ad ogni guadagno di nuovo e di progressivo, e che gli faceva talvolta assumere rischi anche notevoli con una serenità tinta di sicurezza profetica, non gli impediva però la chiarezza del giudizio. Sui risultati dell'Istituto Nazionale di Urbanistica scriveva, pure avvalorandone gli studi preparatori, la circolazione dei problemi, i meriti di divulgazione: « Diciamo con amarezza: se è dovere riconoscere che l'I.N.U. è uscito vittorioso da alcune battaglie, è anche vero che l'urbanistica italiana rischia purtroppo di perdere l'intera sua guerra », e ancora nel 1959 parlava di « promesse ». Egli faceva, e perseverava, anche quando si attendeva poco o doveva constatare che il lavoro positivo veniva troppo sopraffatto dai coagenti fattori negativi, o quando avvertiva l'inattualità di contrapporre studi e discussioni a fatti compiuti che rinviavano alla lotta contro i poteri esecutivi inadeguati o negativi, ma effettuali.

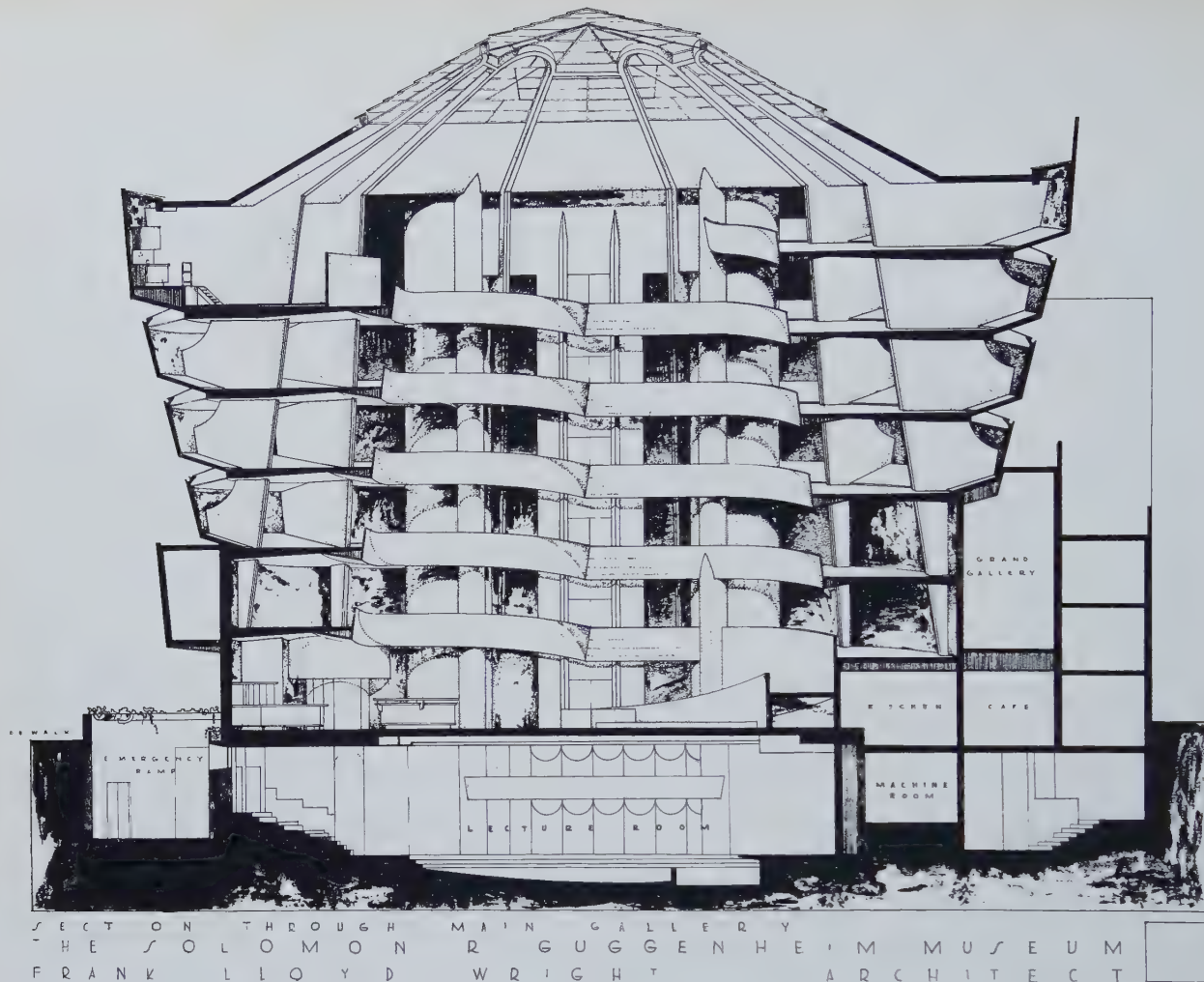
L'urbanistica, dal piano statale a quello regionale e comunitario, era per Olivetti la stessa pianificazione economica e sociale nel suo concretarsi in un ordine civile e in una condizione di progresso morale e materiale fondati sulle basi naturali delle tradizioni, delle vocazioni culturali e produttive, della responsabilità e della partecipazione delle persone

e dei gruppi. Il complesso di saggi che Olivetti ha lasciato sull'argomento, unitamente a quelli di progettazioni organiche per le aree depresse, è tra le espressioni più lucide e insieme appassionate della sua mente. Egli riproponeva con instancabile tenacia i temi che, accettati dalla cultura e dalle forze politiche progressiste dopo la Liberazione, erano stati abbandonati per un empirismo anacronistico e per una miopia di interventi tecnicamente inefficienti, che soddisfacendo a provvisorie istanze demagogiche non risolvevano, ma accumulavano e appesantivano i problemi ereditati, sino al marasma. La separazione avvenuta e sempre più marcata tra classi dirigenti e pianificazione ed urbanistica, da una parte lo sollecitava a un continuo richiamo ed a tutti gli interventi correttivi che ritenesse attuabili, d'altra parte riportava la sua mente a un problema che era stato oggetto della sua costruzione teorica, e cioè il modo di conciliare in una comunità nazionale o locale le istanze della cultura, della tecnica, dell'arte, cioè dei fattori essenziali del progresso umano, e le rappresentanze politiche, i poteri esecutivi. Si potrà porre in diversi termini la difficoltà di questo rapporto, si potrà essere di diverso avviso circa la forza o le forze capaci, avendo intera coscienza del problema, di assumerne la soluzione obbiettivamente più perfetta in ordine allo stato della cultura e della civiltà; ma è certo che Olivetti con questo tema, di cui si deve sottolineare la continuità con una riflessione giovanile che abbiamo additato, toccava due punti dolentissimi: quello dell'inadeguatezza di livello conoscitivo e tecnico della classe politica designata dalle masse e più ancora dagli apparati partitici, od almeno di una sua parte notevole, per cui il sistema rappresentativo può essere, come è stato ed è, e al di fuori di ogni tesi programmatica, insidiato o coartato da potenze settoriali ma organizzate tecnicamente ai loro fini anche antisociali, o da burocrazie; e quello della incomunicabilità o della disparità di livello tra cultura all'avanguardia e preveggenze, depositaria di avanzamenti reali, e le rappresentanze od i poteri ancorati a posizioni di pensiero ed a strumentazioni anacronistiche.

Il profilo della complessa personalità di Olivetti che abbiamo tentato deve arrestarsi al momento della piena espansione dell'uomo. Cominciava, con l'affermazione dell'industria sul piano internazionale, un terzo tempo della sua attività: che forse avrebbe avuto ancora proiezioni sulla sua concezione e sulla sua azione pianificatrice, politica, sociale. Olivetti aveva sempre negato ogni posizione manichea nel conflitto tra Oriente ed Occidente, e non già per calcoli meramente politici immediati, ma per la convinzione profonda che egli aveva della necessità prima di tutto umana di superamento dei due sistemi impegnati. Il federalismo, che fu uno degli aspetti più stabili della sua concezione, era un disegno politico-istituzionale che tendeva ad eliminare i conflitti sociali e statali mediante la remozione delle loro ragioni situate nella lotta di potenza per la negazione dell'avversario, e la sostituzione, in un quadro di garanzie paritetiche di libertà, di società organizzate in un sistema nuovo di finalismi e di strumenti tutti in funzione della persona umana protagonista. Partendo dalla fabbrica e dalla comunità territoriale, egli aveva speso sino allora la sua vita per enucleare tale formula di superamento, la cui gittata era per lui possibile oltre ogni quadro anche nazionale. Più volte gli abbiamo sentito esprimere la convinzione, tinta di esperienze religiose, che la leva per ottenere una società mondiale più giusta ed umana non si trovava nella potenza e nei suoi conflitti, ma nella concezione che avesse avuto la capacità di espandere la libertà e la realizzazione di se stessi degli uomini, derivando la sua forza e il suo successo dal risolvere in tal senso la rapida trasformazione dei mezzi di produzione.

E' probabile che in questo slancio spiritualistico Adriano Olivetti avrebbe proseguito la sua esperienza « esemplare » su un piano ancora più vasto. E se alla fine di queste note, nel ricordo commosso e malinconico della grande personalità scomparsa, dovessi indicare quello tra i suoi pensieri che mi sembra più carico del significato della sua vita e della sua azione, quello che dando ragione della forza che ha ispirato la sua opera può essere assunto da ogni uomo moderno di buona volontà che voglia vivere con coscienza piena e con spirito di liberazione nella società di cui è parte, sceglierei questo: « Noi crediamo profondamente alla virtù rivoluzionaria della cultura, che dà all'uomo il suo vero potere, la sua vera espressione ».





At the end of the last installment of this column I unwisely promised to provide in this one further discussion of Le Corbusier's monastery and of current work elsewhere in Europe. However, the perspective of the international scene in architecture looks rather different from this side of the Atlantic. Except for Eveux, I saw nothing in those few countries of Europe I visited last summer as interesting and exciting as Wright's Guggenheim Museum, which was finally opened to the public last October in New York, and Louis Kahn's Medical Research Laboratories at the University of Pennsylvania in Philadelphia, which are now very nearly completed. When I was at Eveux the church was far advanced but by no means ready for use. It will be better to postpone further comment on the whole complex of the monastery until I can return there next summer and — I may hope — see the largest element brought to completion. The contrast with Le Corbusier's earlier church at Ronchamp was already striking last summer; it should be even more so when the Eveux church is finished and in use by the monks. Despite the speed of construction on which we pride ourselves today, especially in America, several of the most important productions of the mid-century have taken considerable time to develop from the initial conception to the finished work. Le Corbusier's Unité from start to finish required some six years or more, Ronchamp and Chandigarh four or five; but (rather surprisingly) in the case of Wright's last work all of sixteen years passed between the initial contact with the client, Solomon R. Guggenheim, and the director of his Museum of Non-Objective Art, Hilla Rebay, and the opening of the building. Just after the War, when the first model was revealed to the public, however, the basic conception of this building, so different from any other art gallery ever projected, had been clearly established by Wright to the satisfaction of the client and the director of his museum. The gallery was to be a continuous expanding helix, lighted by a continuous

Henry Russell Hitchcock

### Notes of a Traveller: Wright and Kahn

15

*strip of natural lighting, rising around an open court covered with a shallow dome of glass. The section (Figure 1) remains the clearest presentation of this original concept, the chief modification in the building as finally executed being the radial ribbed skylight, devised when the builder found the projected shallow dome of glass tubing carried on a light metal frame — of which a sort of « mock-up » may be seen in one of the later portions of the Johnson Wax offices in Racine of 1949 — impossible to carry out at this scale. Although Mr. Guggenheim's personal collection had come over the years to include a wide range of examples of modern painting of the last seventy or eighty years, the purpose of the projected museum, as indicated in its then title (i.e., « Non-Objective », not « Modern » nor even « Abstract »), was more restricted and also propagandistic. The « non-objective » art then favoured by the institution must have been more sympathetic to Wright than most Western European painting. Characteristic examples, as recurrently shown in the temporary quarters of the Museum, resembled closely such early achievements of Wright in the field as the windows in the Coonley Playhouse of 1912 and the murals in the Midway Gardens of 1913. Certainly the Kandinskys in the opening exhibition this winter seemed to suit especially well the setting that Wright had provided.*

*For the display of such works doubtless several of the major functional problems of the building would prove less serious than they are for the present more catholic showing of the collection, including (with pictures lately purchased) examples of most sorts of modern painting from Cézanne to the Abstract Impressionists of present-day New York. The intended primary dependence on natural light from strips at the top of each layer of the outer wall, the awkward slant of the wall (which Mr. Wright likened to the back-slanted easels of artists he must have known in his youth), above all the sort of glacis in front of the picture wall, which would have forced*





observers always to stand at least a meter or so from the paintings might have been less awkward for the pictures Hilla Rebay would generally have hung than for the wider ranges of modern art the present director very properly displays from the varied resources of the collection. Mr. Sweeney's present resolution of these problems is ingenious; with later adjustment it may become altogether successful. But it does underline the difference between Mr. Wright's idea of the function of this particular picture gallery, an idea undoubtedly approved by the client as long as he lived, and the idea of the most useful sort of hanging space such as Mr. Sweeney or any other director of a contemporary gallery for modern painting would naturally have.

Very discreetly, Mr. Sweeney, in describing the Museum at a session of the Society of Architectural Historians held in its auditorium last January, said nothing of the changes in Wright's concept of the functioning of the gallery that he had made in preparing the building after Wright's death last spring for the opening exhibition. Instead, he stressed the challenges and the opportunities Wright's building offered to a director. Between the showing of the first model, right after the end of the War, and the beginning of construction in 1956 ten years passed. During that decade much happened that affected the situation. Mr. Guggenheim died; his trustees selected James Johnson Sweeney, formerly Director of Painting at the Museum of Modern Art, as Hilla Rebay's successor; and Mr. Sweeney, in several different temporary quarters in old houses, worked out with the aid of José Luis Sert a characteristic method of exhibiting the collection — for which he was continually making notable acquisitions — all the pictures being hung, without frames, against dead white walls, and with very intense illumination, in rectangular rooms necessarily devoid of any positive architectural interest. On another front the struggle between Wright and the building-code authorities of New York was proceeding, a battle which to the outside observer must seem to have been largely won by Wright. The most serious concession, in the redesigning of the dome, seems to have been made not to the authorities but to the builder. Wright at least had the satisfaction of having built the dome as he wanted it although at smaller scale and in a quite different context, at Racine; while at about the same time, in the V. C. Morris Store in San Francisco, he had also employed with success — again in quite a different context — a shorter and steeper helical ramp.

17

For three years from 1956 the building rose and the higher it went the more attention it attracted. As with many great buildings, the interior space is its aesthetic *raison d'être* and the peculiar form of the exterior results directly from the enclosure of the cylindrical volume within. Without access to the interior, however, the exterior could only seem mysterious and even improbable to those who saw it in passing. When the building finally became accessible at a succession of openings last October, the crowds poured in, and they have continued to do so ever since at a rate that makes it wise for the judicious visitor to come on a weekday morning, when the public is numbered in hundreds rather than in thousands. As Mr. Sweeney pointed out in his January address, it is not the least of the building's virtues that — because of the continuity of circulation the helical ramp provides — it can cope with crowds far vaster than even Wright presumably envisaged.

Why do they come in such numbers? It may not be presumptuous in an architectural publication to claim that they come to see a great work of architecture, more specifically the swansong of America's greatest architect, hitherto unrepresented in New York, whose death a few months before the building's completion lent human poignance to this monument that, in its sequential position at least, crowns his oeuvre. The pictures, or at least pictures of equal merit by the same artists, could readily be seen elsewhere in New York at any time in the Museum of Modern Art and in the various dealers' galleries. But for most of the visitors it will have been the first building by Wright they had actually experienced; and the experience of architecture as spatial composition provided here is for everyone unique, even in Wright's work, in its great scale and in its very special character. Because the Guggenheim Museum is cylindrical, some writers have considered the interior of the Pantheon to be vaguely akin to it, but that is hardly so. One is not especially aware of the vertical axis here — which is just as well, since the capping of the space, so important in the great central-plan buildings of the past, is the least satisfactory feature. If one must refer to a monument of the past, some such Northern Baroque church as the Frauen-



kirche in Dresden, tall and surrounded by ranges of galleries, would be the closest parallel. But the fact is that the spatial experience here is unique, since it is only gradually apprehended as one follows the helical path of the galleries — upward or downward, but with little sense of grade on account of the very gradual slope — and looks across at the paintings. One looks quite as relevantly also at the people, whose movement activates the space and who give it scale and drama as do the figures leaning over balconies in illusionistic ceiling paintings of the Renaissance and the Baroque (Figure 2). Looking at the interior this way, especially in the evening, the visitor may regret that in installing the current exhibition the cream-color of Wright's choice, retained on the curving planes of the parapets and all the main structural elements, (or at least some equally dimmed off-white tone) was not used on the hanging walls, but rather a glaring pure white. The white certainly tends to invert the proper relationship between the forward and rear planes that enclose the cylindrical volume of the open well. With this white background, moreover, the great intensity of the artificial light positively seems to bleach the pictures. With daylight, which is of course the way Wright expected the interior to be seen, the contrast is less and the hanging areas do not seem so overpoweringly brilliant.

But after all, this is a museum of art not a work of « pure » architecture and everyone asks, whether he has been there or not, how Wright's glorious spatial achievement is actually working out as a place to see pictures. The answer is surprisingly well. It is true that one cannot, as in a normal gallery, see the pictures from a great variety of distances. But by bringing the canvases forward on invisible metal bars so that they float above the front edge of the awkward glacis Mr. Sweeney has made it possible as in an ordinary museum setting for observers to advance right up to the picture surfaces. Especially on the upper loops of the ramp, which widens considerably as it rises, the observer also has room to move back some five or six meters if he wishes. But the striking and exceptional possibility, which Mr. Sweeney mentioned as a novel challenge to a director in organizing an exhibition, is that provided from across the well where, at a distance of some 25 meters, not one but three ranges of paintings may always be seen at once. Thus there is not only the usual dialectical interest of seeing works of art in relation to their neighbors horizontally, but also vertically. Of course this is effective only for the larger or stronger pictures, and perhaps in this first opening exhibition the director has succumbed to the natural temptation to display too many of these in order to profit to the full from this new dimension in modern gallery installation. Curiously enough, this opportunity always existed in the very tall galleries of the past, although it is little utilized in most of them today.

But there are also facilities for showing the smaller paintings that profit from a more intimate setting. The rising radial fins of the structure around which the continuous strip of the outer wall is wound subdivide the continuous spiral gallery into relatively short bays holding not more than three or four even moderate-sized pictures — never, as a member of the Museum of Modern Art staff said to me at the opening, has so much space been used to show so few pictures — while the vertical surfaces of the fins, themselves of considerable width toward the top of the building, provide quite normal hanging spaces for very small works such as water-colors by Klee (Figure 3). Since the natural light from the strip skylights at the outer edge of the galleries is behind the paintings, the director has had to handle the artificial light in such a way that even stronger illumination reaches the picture surfaces. The paintings float in spatial rectangles of light, and this is a context so special that it is certainly not at all flattering to some of them. Had Mr. Wright's cream-color been retained for the hanging walls, or some other tone less glaring than pure white, not only would the total balance of lighting in the building as a whole have been better, but the works of art themselves would almost certainly have profited. But as Mr. Sweeney has indicated, any director can learn only gradually the possibilities of a new gallery: there are stops on Wright's spatial organ, in Sweeney's analogy, that he has not yet fully learned how to employ.

Wright certainly believed that much of the virtue of architecture lay in revealing and expressing the nature of the materials used. But he also once told me once that though he had been using concrete since his Unity Church of 1906 in a great variety of ways he had never decided what the nature of that material really was. In the Guggenheim Museum he seems to have given up



entirely on this front! Those who saw the building in construction, influenced by the current cult of *béton brut*, admired the rough and varied surfaces of the concrete as it came from the forms. But in the finished building all that is covered up. Slightly textured creamy paint covers the entire building, and it might as well be made of cardboard as of concrete. But, after all, expression of materials has not been common to all great architecture and Borromini, at least, was as happy with painted stucco as Wright with painted concrete here.

The rather slimy surface and already slightly grimy tone of the exterior is more disturbing than the immateriality of the interior. The plastic paint reveals rather than equalizes imperfections in the concrete surface beneath and the exterior is therefore best looked at from a considerable distance. It is also true that the building is awkward when seen in too close a relationship to the solid apartment blocks that surround and overtower it. Dull as they are, their bulk has the effect of reducing its actually rather monumental scale to toy-like proportions. As with any work of Wright, at least a bit of nature is needed in the setting. Close to, this is provided by splendidly selected planting in the areas at the buildings, edge, most especially in the sunken path that leads down to the auditorium entrance. But from across the Fifth Avenue, even without going into the Park, there are trees whose foliage happily vignettes Wright's building (Figure 4).

There is, of course, much more to say about the Guggenheim Museum. Even in the section (Figure 1) it is possible to get some idea of the magnificently sculptural way that the elements of vertical circulation, the internal stair and elevator towers, phrase the helical pattern of the rising gallery parapet. But the surprising cream-and-gold elegance — almost Louis XVI in spirit — of the circular auditorium in the basement deserves comment and illustration (Fi-

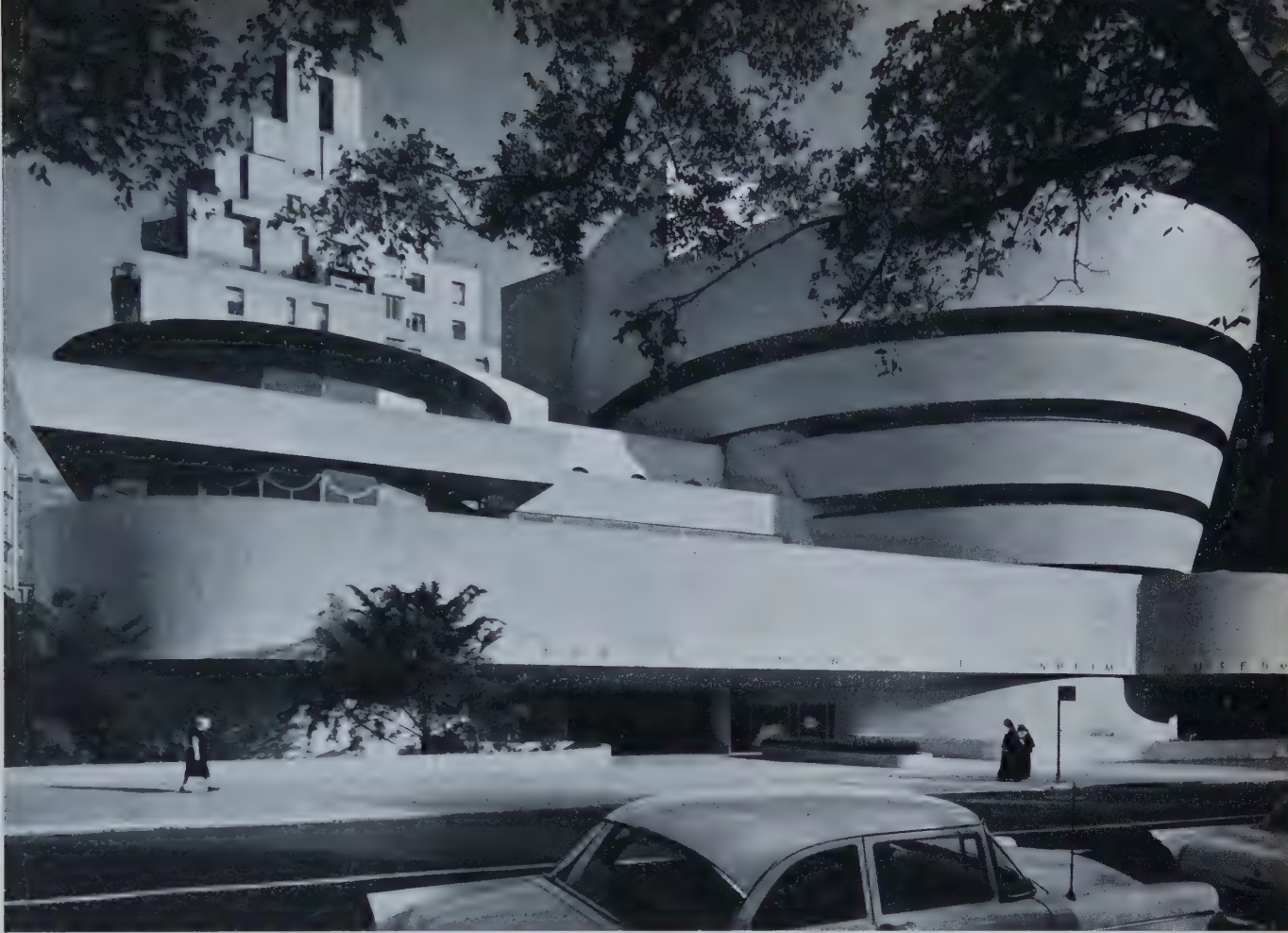


figure 5). Naturally such a shape provides poor sight-lines for most of the seats so that it is hardly ideal for illustrated lectures. But the physical and psychological comfort is very notable, as also the ingenuity with which Wright, unable to dome the ceiling because of the main floor above, lifted the center with his lighting and further increased its apparent height by dishing the auditorium floor. There is also the spectacular open vertical shaft in the office wing; but that of course, is not for the public and I, at least, have not seen the actual working spaces of the staff in that wing except during construction. Death has brought to a close Wright's career which began seventy years ago. Like the late quartets of Beethoven, like the last works of such long-lived artists as Michelangelo and Titian, the Guggenheim Museum does not belong the time of its production; but like them, paradoxically, it probably belongs more to the future than to the past. Long after many of the current paintings whose acquisition is the pride of the Guggenheim Museum trustees and the present director are retired from exhibition, I suspect that New Yorkers will be proud they have one major work of Wright in their midst. The mere novelty will wear off within a few years, the director or his successions will learn to pull out all the stops of the organ, and this building will survive as one of the triumphs of the twentieth century, a more splendid example itself of « non-objective » art than anything that will ever be displayed within it.

But if Wright's career has ended, another American architect's career now displays a rising curve. Amid the welter of eclectic uncertainty that has followed so closely upon the triumph of the Miesian, one architect stands out by his total integrity, his scorn of fashion, and his almost mystical devotion to structure as the creator of form. Louis Kahn is still an architect's architect and clients do not rush to his quiet office as to the more publicized studios of Saarinen, Rudolf, Yamasaki or Stone. If his work has not been seen abroad like that of Stone, Saarinen, and Breuer, his ideas are not unknown, especially to young architects. Kahn was recognised first as a great teacher, once at Yale, now at Pennsylvania, and occasionally at other schools. The first of his buildings to attract national and international attention was the Yale Art Gallery of the early years of the last decade. His maturity seems to have come only with his current Philadelphia work; only a few years ago the remarkable structure of his Medical Clinic in Philadelphia was masked by a Miesian exterior of polished granite and plate glass that belied the name of « Neo-Brutalist » which some wished to apply to him on the strength of his Yale Gallery. « Neo-Brutalist » he is not, although the term « Neo-Realist » might perhaps be coined for his work in reference to the « realism » of certain High Victorian architects such as Bullerfield in England or Frank Furness in Kahn's own Philadelphia. But in fact he is not « neo » anything, since his principles are rather to be found deep in what has been the central body of doctrine for modern architecture since its beginnings.

Kahn's Medical Research Laboratories are not quite finished, but they are so nearly done that they may now be adequately appreciated. For once, it is no great loss that photographs are not yet available. Kahn's work appeals less to the eye than to the mind, but unlike the Neo-Brutalists, whether Le Corbusier in his late work or his English juniors, Kahn does not set out to exasperate the eye. His concrete elements in the laboratories, being pre-cast (the relatively small amount of in situ concrete is mostly brick-faced), are highly finished by steam-curing. You are not supposed, however, to admire the finish except as you might that of machine parts. You are rather supposed by comprehension of the structural system of pre-stressed and post-tensioned horizontal members crossed between bold H-sectioned piers, mostly outside the wallplane and set at third points on the periphery not at the corners, to admire the intricate logic and superb assurance of his expression of the engineer Komendant's structural scheme.

This writer cannot hope to explain that in detail, but may refer to the account given in last September's Architectural Record. What, one must rather wonder, does the laymen see here, as presumably laymen hear something they can appreciate without following dodecaphonic music in all its technical detail. First, he sees a building not strikingly different in its materials from the traditional late nineteenth and early twentieth-century buildings by Cope & Stewartson and others that are its very near neighbors. The red brick which clads the blank stair towers and canalization chutes projecting in the center of the blocks between the piers is plain and businesslike, with no Aalto-like exaggeration of texture. The precast elements of the great piers and horizontal beams are smooth and light-coloured, not dissimilar to the limestone trim of the



1-4. New York. The Solomon Guggenheim Museum.  
Photographs by Ezra Stoller.

4

older buildings. Since the piers and the chutes all project from the wall plane, the expression is markedly vertical, emphasizing the importance of up-and-down support and communication in this group of towers which is about as tall as it broad. The most striking feature is the handling of the glazed corners, where the beams in the wall-plane step up toward the corner to express the fact that they are cantilivered out from the piers. Here one may perhaps regret the need for a metal sash-element at the corner, although its stoppage at transom level make plain that this not part of the main structural system. The total effect has something of the air of a mediaeval castle in the bold silhouette that arises from the direct expression of major functional needs. Yet it is not picturesque like the stagy mediaevalism of Saarinen's projected colleges for Yale, with hardly a right angle in the whole elaborate plan; or only in the Ecclesiologist's sense that « The true picturesque derives from the sternest citility », the finest statemnt, perhaps, of mid-nineteenth century « Realism ».

Without plans, without — above all — structural diagrams, if not without photographs (in this case of lesser relevance), it is not profitable to carry this discussion further. One may conclude by remarking that in all the confusion that has followed the mid-century in architecture, Kahn's direction is the least ambiguous and the most solidity founded on the sixty-year traditions of international modern architecture. His work brings to mind the early Berlage and the Loos of the opening years of the century; he also revives that dedicated devotion to principle which we associate somewhat nostalgically with the 1920's. Considering what happened to the promises made at the end of the last installment it will be better to make none here beyond saying that the column will tend to alternate between a consideration of what is happening in Europe and what is happening in America.

Henry Russell Hitchcock





1

1. Prairies, bois et buissons entourant la maison 2  
Carré de Alvar Aalto à Bazoches.  
2. L'entrée dans la propriété. La porte est en cuivre.



## Une maison de Aalto en Ile de France

Une période de trente ans sépare deux des plus pures et typiques oeuvres de l'architecture du siècle, que le sort a voulu placer dans les douces prairies de l'Ile de France, entourées de bois et de petites hauteurs contre la ligne ondulée d'un horizon pas lointain. Blanches, elles reçoivent la luminosité du ciel immense, et, la nuit, émanent une froide réverbération phosphorescente. L'une, au nord-ouest de Paris, est la villa Savoy de Le Corbusier, proposition extrêmement pure d'une abstraction architecturale qui aurait dû réduire l'humain à la « ratio », le fantastique à la « mesure » de la géométrie, la richesse de la vie à la sévérité. L'espace et le mouvement de l'existence humaine s'y trouvaient inscrits dans un carré parfait.

L'autre, à l'ouest de Paris, est la Maison Carré à Bazoches d'Alvar Aalto, qui, en raison de son interdépendance avec la nature environnante, peut lui être systématiquement opposée par une comparaison analytique rigoureuse: les idées auxquelles elle correspond ne sont que la totale négation des idées auxquelles correspond la villa Savoy: si bien, que, dans la discrétion même de sa voix, elle pourrait représenter l'empreinte dont notre siècle est en train de marquer une architecture qui se veut solution, humaine et esthétique, des prémisses posées d'une façon si valable, il y a trente ans, à l'art de construire. Les deux artistes sont également grands: la comparaison n'entend pas établir une différente évaluation esthétique. Elle montre, au contraire, l'authenticité et la valeur des deux oeuvres, typiquement représentatives en raison même de leur valeur absolue, d'abord, sur le plan esthétique. De plus, grâce au prodige qui chez les grands artistes nous émerveille toujours, l'oeuvre née de leur imagination, cette « vision », cette forme qu'ils font surgir du néant, par un lien apparemment mystérieux mais en réalité conséquent à la présence de l'architecte en



tan qu'un homme vivant dans le monde, à sa « conscience » des choses, à sa sensibilité, se trouve en parfaite harmonie avec toutes les raisons extra-esthétiques, et même théoriques, qui lui confèrent sa place dans la vie et dans l'histoire.

Le Corbusier est né près de Genève; Aalto est finnois. Il est assez symptomatique que, développant deux thèmes d'architecture identiques, deux étrangers représentent en France les deux tendances contemporaines opposées de l'architecture.

Ils y représentent, pour mieux dire, le long procédé par lequel le propos de Le Corbusier, soutenu par son exceptionnelle puissance créatrice, se trouve totalement réalisé (aucune de ses prémisses n'en est exclue, aucun de ses postulats n'en est négligé) dans une architecture qui n'a jamais prétendu formuler des propositions, mais tout simplement réaliser des oeuvres, comme l'a remarqué Bruno Zevi: acte créateur d'une immense portée esthétique et sociale.

Aalto, le créateur spontané, en Europe, de l'architecture dite « organique », n'est pas Wright. Il n'a jamais songé à travailler d'après un programme. Il faut dire aussi que, étant le plus jeune des grands architectes du siècle, il n'a pas eu à jouer le rôle du pionnier. Il n'a pas dû se frayer le chemin en cherchant à convaincre ses contemporains par des manifestes ou des livres, ni par des polémiques, ni en faisant de la théorie avant de construire.

L'« organicité » de son architecture, d'ailleurs, n'est que l'harmonie naturelle de ses oeuvres avec l'architecture spontanée de la Finlande, où le goût « néoclassique » importé d'Allemagne et de Russie n'a duré qu'une saison; de Lars Sonck à Eliel Saarinen, de Gesellius à Lindgren, les plus grands architectes de la fin du siècle dernier avaient déjà créé dans le pays une nouvelle et plus authentique tradition architecturale. Aussi le jeune Aalto, n'ayant pas été obligé de réagir aux arcs et aux colonnes pour imposer une architecture « contemporaine », n'a-t-il pas été considéré aussi révolutionnaire qu'il l'était en réalité; on ne voyait dans son oeuvre que l'aboutissement naturel de l'architecture du pays, poussée par lui aussi loin que possible, avec l'aide de la technique la plus avancée. Il pouvait donc se livrer à la création la plus libre de bâtiments qu'on lui aurait permis de réaliser sans difficulté.

Appelé en 1958 pour la deuxième fois en France (la première fut à l'occasion de l'Expo 37 de Paris, où il construisit un très beau pavillon pour son pays), Aalto se mit au travail suivant tout simplement sa méthode ordinaire: c'est-à-dire, en partant de la planimétrie, en se laissant d'abord pénétrer par le paysage, par le site.

Et le paysage de l'Ile de France, ce terrain en friche et boisé que Louis Carré a choisi pour y bâtir sa propre demeure tranquille, tout en étant très différent du paysage finlandais, grâce à la douceur, au silence et à la couleur perlée du ciel, qui caractérisent cette région non méditerranéenne, a permis à l'architecte nordique d'y transposer sans aucune dissonance une forme et une conception architectoniques qui, peut-être, ailleurs auraient pu apparaître déplacées. (Mais, cette splendide demeure, où n'aurait-elle pas pu être édifiée? Il semble parfois que la femme grecque, avec ses sandales et sa tunique, pourrait se profiler contre ces blanches surfaces absolues, idéalement créées pour le plus violent soleil méditerranéen aussi bien que pour les longs crépuscules finnois et pour l'automnale douceur de la campagne française). Même dans l'Ile de France, d'ailleurs, le toit penché est traditionnel, aussi bien que la charpente de troncs: cette même charpente dont Aalto s'est servi pour bâtir selon la tradition finnoise la maison Carré.

Il se peut qu'une réaction voulue lui ait suggéré de choisir des matériaux d'artisanat, à la place du béton armé et des éléments préfabriqués: puisque c'est aussi avec ces matériaux que sa maison se trouve en polémique avec la villa Savoy. Mais, parmi les maisons de Bazoches, près du village de Montfort l'Amaury où l'architecte d'aujourd'hui se rend pour admirer et étudier, justement, quelques anciennes charpentes en bois encore efficaces, la couleur seule, ce blanc agressif que la campagne française avait toujours ignoré avant les années vingt, et qu'elle continue d'ignorer si un architecte ne l'impose, rompt avec la tradition locale, et date immédiatement la nouvelle maison, qu'un enduit gris aurait suffi à ne pas faire remarquer parmi les autres de la gentille région.

Blanche, elle ressort vivement du vert. On la découvre au bout d'un chemin dans la prairie, discrète, par son aspect le moins monumental, au delà d'une entrée qui, par une lourde porte de cuivre entre deux piliers tout blancs qu'une simple lampe éclaire, pourrait mener au palais d'Ulysse. Mais non: celle qui vous attend n'est qu'une maison d'aujourd'hui, la maison Carré d'Aalto, dont l'aspect vous apparaît de plus en plus intéressant et complexe, à mesure que vous en approchez. C'est une oeuvre de haute architecture, non pas (comme on pouvait le croire au premier abord) une maison d'accent rustique; et le miroitement bleuté du long vitrage, encadré par la couleur du bois de sapin rouge, brille sur la blancheur mate de l'enduit, sous le reflet des écailles d'ardoise par lesquelles, à la manière du pays, Aalto a recouvert la toiture qui de-

scend en pente douce jusqu'à hauteur du rez-de-chaussée, et termine en saillie, dans une corniche profilée par une jolie gouttière en cuivre.

L'invention inépuisable de l'architecte se révèle, à chaque pas, dans cette maison inattendue dans toutes ses parties et tous ses détails, pourtant liés entre eux en parfaite unité. L'édifice se penche vers la vallée tournant le dos à l'entrée. De profil, il montre une pure ligne droite qui, du niveau le plus bas (idéalement, ras de terre), par un mouvement vif, et même véhément, regagne en diagonale la hauteur maxima. Elle crée, à ce moment, un plan vertical, dont l'articulation plastique détermine des volumes nets, tandis qu'il construit sur le sol un triangle parfait dont l'hypoténuse croise la diagonale du sol, inversement inclinée. Ce jeu de volumes, de plans, de lignes brisées qui coupent leur fluance naturelle l'un de l'autre, mais qui, par contre, relie entre eux les différents corps du bâtiment en soulignant leur étroite interdépendance, est violemment dynamique. Tous ces éléments sont « actifs », et créent un contrepoint très serré avec le rythme statique de la maison, qui semble étendue, basse et dégradante, sur le terrain (et voici encore un point de contraste avec la villa Savoy, suspendue sur des pilotis); son allure horizontale est fortement accentuée, sur trois côtés au moins, par de nettes démarcations longitudinales des espaces.

La dynamique spatiale de cette architecture aux lignes énergiques en caractérise l'originalité (on pourrait même dire l'expressionnisme), par rapport aux deux oeuvres précédentes d'Aalto auxquelles elle semble se rattacher puisqu'on y retrouve quelques éléments fondamentaux: la bibliothèque de Viipuri à Helsinki (1927-1935), détruite pendant la guerre, et la villa Mairea (1938). Dans ces oeuvres, toutefois, le langage architectural reposait encore sur une juxtaposition de couleurs et de volumes tout à fait « abstraite », et non sans rapport avec la poétique du fonctionnalisme, à laquelle l'architecte semble avoir ensuite définitivement renoncé. Le souvenir de Viipuri est d'une force bouleversante dans cette oeuvre. Le plan, établi (comme dans la villa Mairea) autour d'un espace central continu, dont le « flux vertical » (selon la pertinente remarque de Giorgio Labò: « ... Le plan libre de Wright est intégré par Aalto avec une coupe libre... Des niveaux mitoyens et raccordés par des zones d'activité, des passages qui montent et qui descendent, réalisent même en hauteur la continuité spatiale, un « flux vertical dans l'espace »), par de brefs escaliers internes, par des étages supérieurs coupés, et surtout par la puissante courbe d'un plafond-paroi ondulé, produit des différences de niveau

et des « vides », c'est-à-dire un mouvement du volume d'air, que toutefois, à Viipuri et dans la villa Mairea, la définition extérieure des surfaces rendait beaucoup plus statique. Si bien qu'on aurait pu parler de cubisme. Le toit-lucarne de la bibliothèque était en effet parfaitement plat, comme d'ailleurs est celui de presque toutes les différentes parties de la villa Mairea.

A Bazoches, c'est autre chose. La stéréométrie verticale y est très vive, à cause de la forte diagonale dominante. Et, à l'intérieur, la paroi-plafond en listeaux de sapin rouge (préfabriqués en Finlande), et qui reprend le motif du grand salon-auditorium de Viipuri (qu'on peut retrouver aussi dans le salon du club des ingénieurs de Helsinki, de 1950), prouve encore une fois qu'on ne doit jamais chercher des justifications d'ordre exclusivement fonctionnel pour des éléments figuratifs dont le rôle est évidemment expressif, car, en premier lieu, ce sont les éléments d'un discours poétique. (On peut dire la même chose à propos de l'emploi des « matériaux locaux » préférés par Aalto en Finlande, et employés maintenant par lui même en France). Les raisons acoustiques qui, à la bibliothèque de Viipuri, semblaient à l'origine de sa beauté, ne pourraient aucunement justifier la ligne ondulée du grand salon d'entrée et de séjour qui forme le coeur de la Maison Carré; et nous n'allons pas regretter qu'il s'y trouve un pareil « formalisme », même s'il faut reconnaître que seulement là où la forme identifie les raisons fonctionnelles aux raisons esthétiques, comme à Viipuri, l'oeuvre peut atteindre la perfection. A Bazoches la courbe n'a qu'une fonction spatiale, et d'ailleurs, quelques raccords intérieurs imparfaits, le manque de continuité entre la salle à manger et le séjour, (continuité qui existe, par contre, dans Villa Mairea, bien qu'il y ait d'évidentes analogies entre les deux maisons, dans la dispositions des pièces) et la fracture de l'espace, produite par les armoires-parois placées dans le vestibule pour déterminer un partage fonctionnel (tandis que dans la première esquisse elles étaient indiquées comme des éléments actifs dans l'espace: centre focal de tout l'édifice, pivot autour duquel toute la construction s'organisait), prouvent que l'image plastique a précédé, même chez l'architecte « organique » Alvar Aalto, la détermination rationnelle de la maison en tant qu'espace mesuré d'après la vie de l'homme qui doit l'habiter.

Le découpage planimétrique correspond par contre parfaitement à la disposition interne rationnelle des pièces, et semble identifier la ligne de la vie, son mouvement même, avec la ligne articulée de l'architecture. Pourtant, le plan lui-même



(et cela nous paraît très important) a été conçu comme une image spatiale, avant de prendre forme comme résultat d'une syntaxe fonctionnelle raisonnée; on peut le voir d'après le tout premier croquis planimétrique qui est d'une grande beauté. Aussi bien, voit-on d'après le croquis du côté que la ligne oblique était, en élévation, la première indication spontanée du rythme selon lequel cette masse blanche était destinée à s'insérer dans le dessin naturel du paysage. Il est très intéressant, il est aussi agréable que l'audition d'une belle musique, d'étudier les savants et délicats raccords imaginés par l'architecte entre son oeuvre et le paysage qui devait l'accueillir et l'assumer dans sa plénitude comme s'il l'avait lui même produite. (De pareils raccords ont été logiquement négligés par Le Corbusier dans sa Villa Savoy, qui s'élève dans la prairie, aussi péremptoire qu'un axiome, comme une entité absolue et parfaite, se suffisant à elle-même: indifférente au paysage, tout au moins en apparence, elle en fait quand même partie comme une pierre enchassée, immuable et immobile). Il s'agit, d'abord, d'un grand escalier herbu, qui descend doucement en éventail d'un coin de la maison, et qui, à peine marqué par un profil de pierre, établit une harmonique et graduelle entente entre l'architecture et la vaste prairie qui

l'entoure: vu d'en bas, il apparaît comme un socle pour la belle forme plastique dominante, et suggère encore une fois l'image d'une antique architecture grecque: scène pour la danse, ou lieu d'une attente, une de ces attentes qui, dans la tragédie et le poème épique de la Grèce sont la plus parfaite, la plus émouvante indication du « temps » comme du sens de l'infini.

Une végétation naine, quelques rares petits arbres, de petits étangs et des plantations de fleurs se trouvent dans les sinuosités géométriques de la maison (les seules zones inertes du dessin architectonique, et qui, de cette façon, en sont chromatiquement animées): d'autres liens établis par l'architecte entre la maison et le terrain qui l'entoure.

Il y a là, donc, un raccord chromatique, non seulement un raccord spatial. C'est aussi un raccord chromatique qui a déterminé le choix savant et la juxtaposition des matériaux: la brique enduite (toute la construction est en brique); le lambrissage du haut socle externe avec une pierre locale très poreuse (c'est la pierre de la cathédrale de Chartres, elle ressemble tout à fait au travertin de Rome), qui dessine une zone d'ombre légère, par sa couleur ambrée, à côté de la blancheur de neige de l'enduit; les nombreuses grilles et les menuiseries en sapin rouge, qui

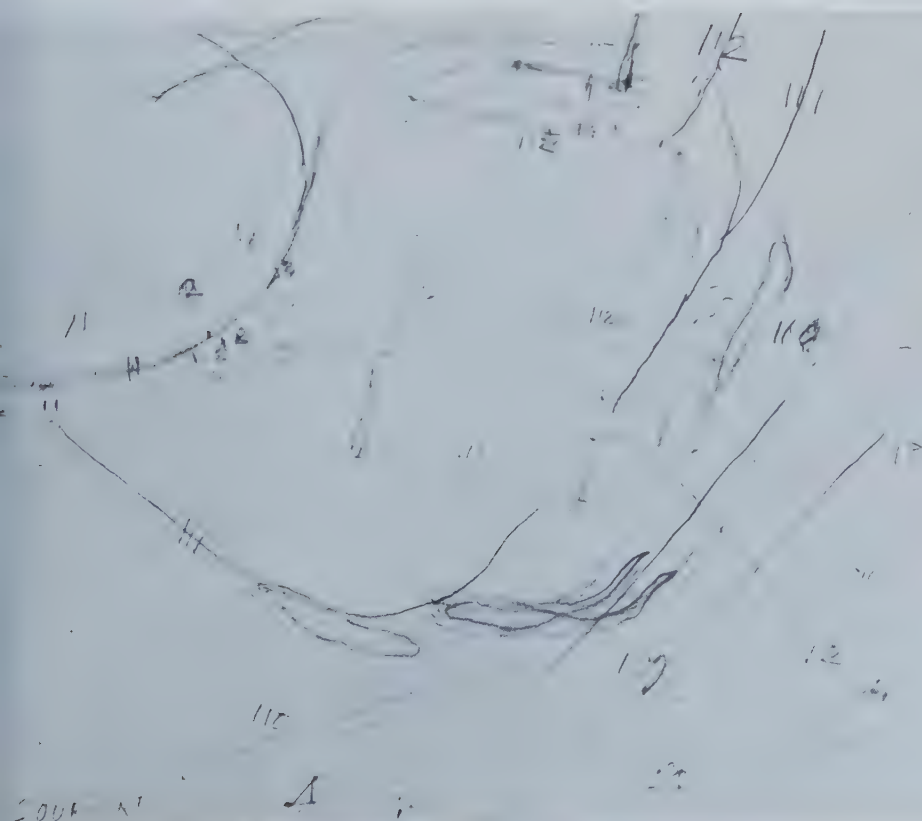
MA





3. Alvar Aalto et Madame Aalto au travail.

4. La première esquisse planimétrique de la maison Carré.







5

5. Elévations (premières esquisses).

6. Le premier croquis du plan de la maison.

sont la note maxima de cet ensemble chromatique; et finalement les subtiles touches foncées, mais pas noires, de la gouttière et des bordures de cuivre, dont toute la silhouette de la maison est relevée et presque gravée dans l'air clair: comme une ligne qui la définit et la limite contre le ciel, en se noyant dans le reflet bleu-gris de la vaste surface d'ardoise qui, en la recouvrant, cherche à en atténuer la longue vibration spatiale.

A l'intérieur, la disposition des pièces autour du grand salon du centre, qui s'ouvre sur une vision inattendue, celle de la plaine au delà de la paroi vitrée du séjour-véranda, assigne à chacun des composants de la famille une zone réservée, lieu de vie complète et silencieuse d'où la communication avec le reste de la maison est quand même immédiate. Chacun de ces appartements privés (la chambre du maître de maison, avec une sauna; la

chambre de madame, les chambres d'amis) est muni de services hygiéniques complets et donne, par une grande porte au rez-de-chaussée, sur le gazon d'une zone entourée de trois côtés par les murs blancs, se confondant avec la grande prairie en pente vers la vallée.

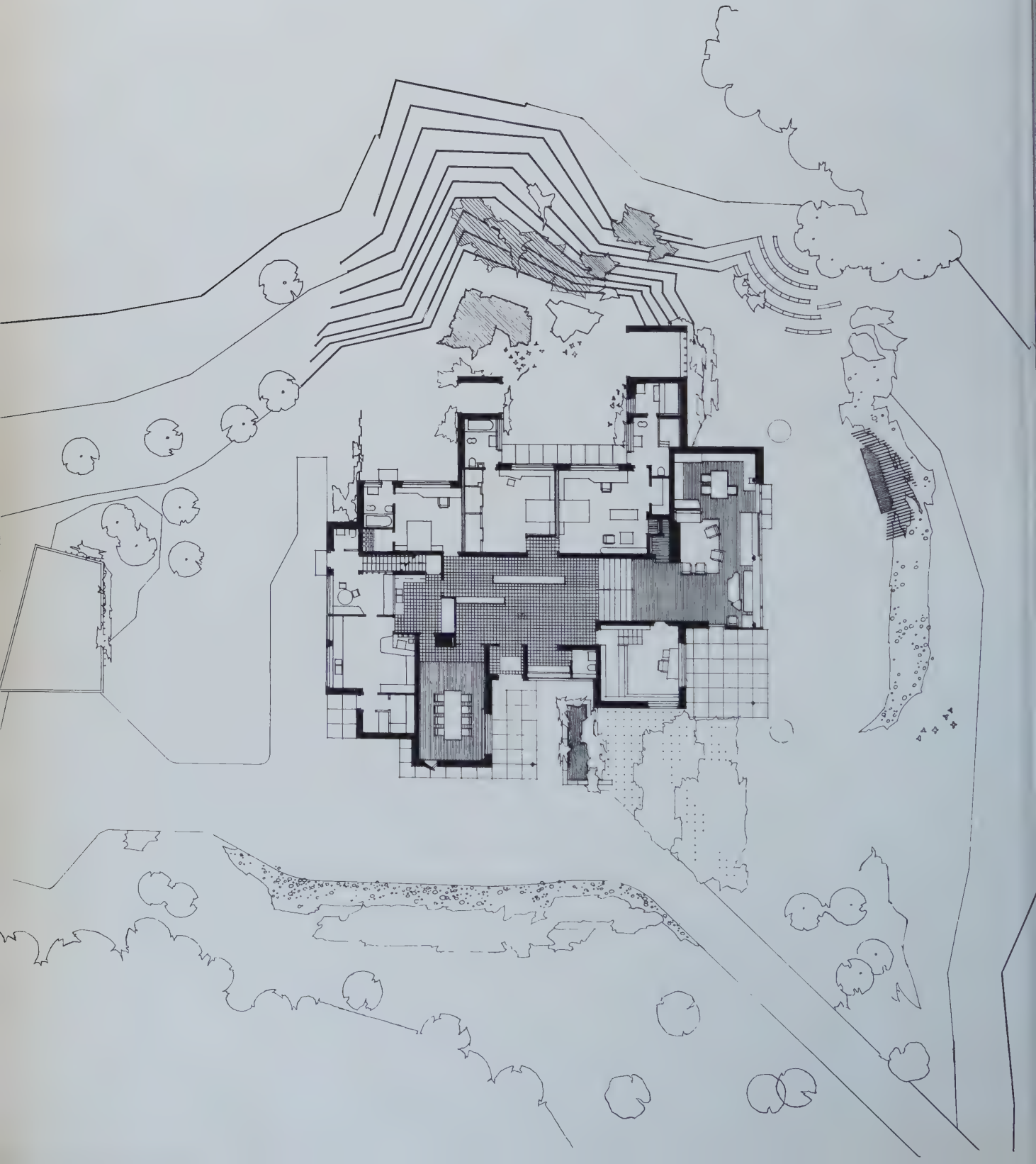
Les meilleures conditions de vie (indépendance, luminosité, silence, communion avec la nature, et, en même temps, possibilité de vie en famille) sont le résultat de la recherche de « fonctionnalité humaine » accomplie par Aalto. Et il est très important de noter que la grande finesse des détails dans l'architecture et dans l'ameublement, conçu par le même architecte, c'est-à-dire la beauté comme un idéal à réaliser pour l'homme, ne soit jamais devenue, dans cette oeuvre exemplaire, une recherche de luxe, de bizarreries spectaculaires, factices et inhumaines.

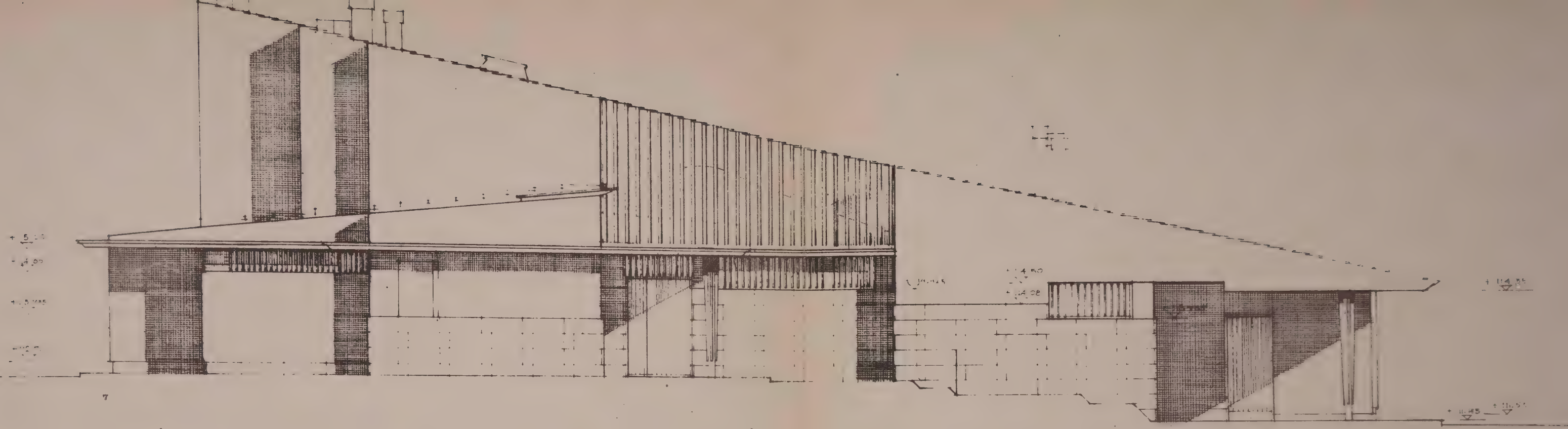
*Giulia Veronesi*





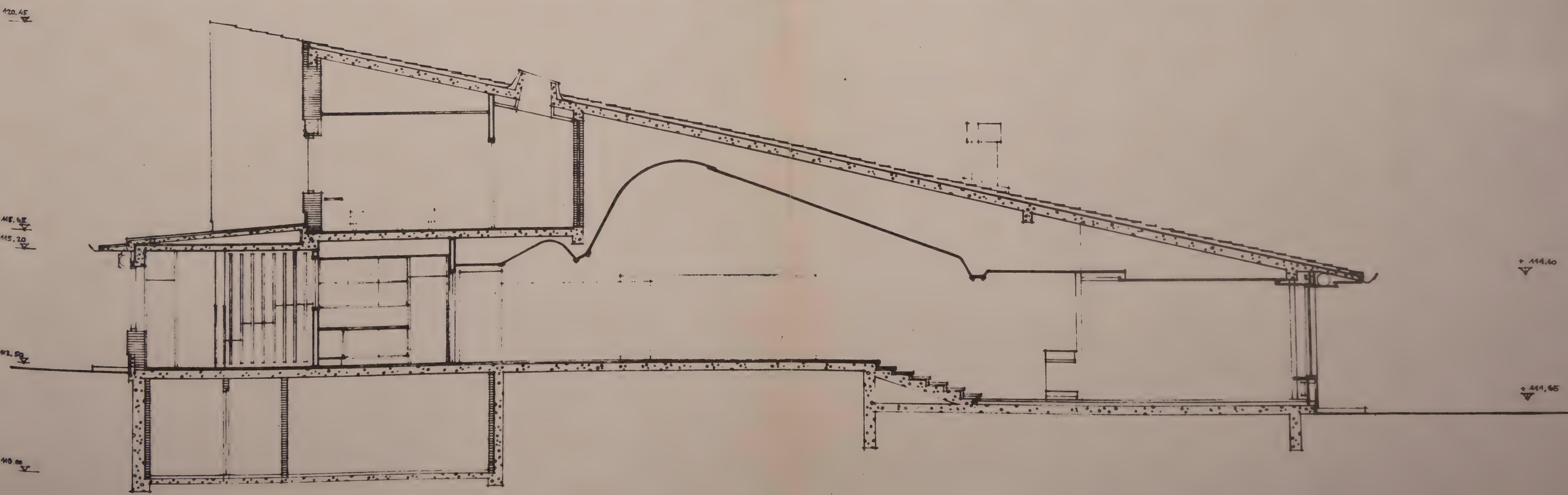
7. Le plan de la maison et de la prairie arrangée  
par Aalto.  
8. Façade ouest (élévation et coupe).





PROJET DE MAISON DE M. LOUIS D'ARNAUD  
 FACADE OUEST

CORR. 1/20  
 FÉVRIER 1925







9. La maison dans son ambiance.

10. L'entrée des voitures dans la propriété.

11. Au bout de l'allée, la maison vue du côté de l'entrée principale (sud-ouest). La porte se trouve sous l'auvent.



Vue de la maison du côté du séjour-véranda, en  
fin soleil.  
14. Vue de la maison du côté du séjour-véranda,  
jour et la nuit.  
La façade sud de la maison, sur la grande prai-  
qui descend vers l'entrée de la propriété.



12

13 14



15







16. Détail de la grande corniche doublée de sapin rouge. A droite, les serres.

17. Détail du toit en écailles d'ardoise, avec un groupe de cheminées. On voit un détail de la grille en bois au dessus de l'entrée.

18. La véranda en plein soleil, sous la corniche bordée par la gouttière en cuivre.







19. Plantations de fleurs et de buissons, sur le côté ouest de la maison.

20. L'auvent au dessus de l'entrée.



21. L'auvent au dessus de la véranda.

22. Pilotis et poubelle dessinés par Aalto.

21







23. Vue de la maison, côté ouest. Au milieu, l'entrée.  
24. En tournant le coin nord-ouest.

23

24



25. Vue de la façade nord. A gauche, l'escalier dans la prairie.  
26. Détail de la façade nord, près de l'escalier dans la prairie.  
27. En tournant le coin nord-est.

28. Détail du côté est.

29. La maison, côté est, et le grand escalier vu de la prairie.

30. Le tour accompli, de nouveau la façade sud.

25

26







27

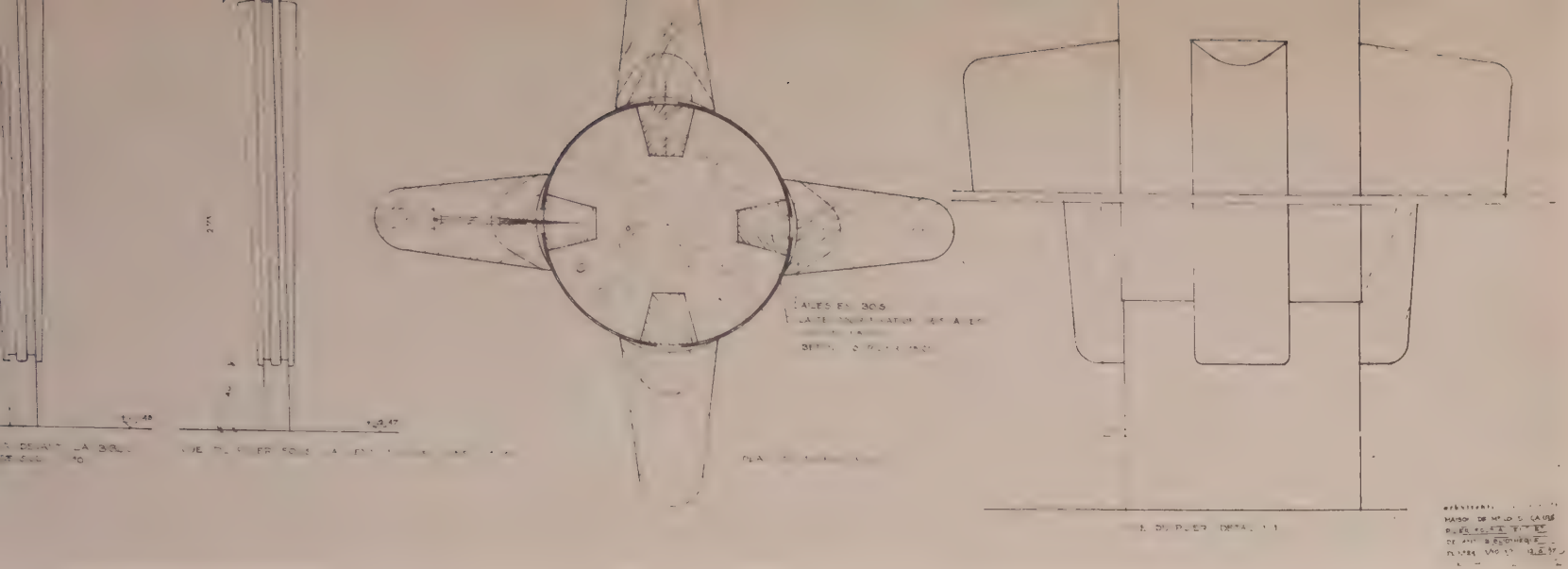
28



30







31. Détails des pilotis (dessins techniques).  
 32. Le grand escalier dans la prairie, vu de la maison.  
 33. La charpente en bois du plafond en courbe du vestibule.

34. La grande courbe du plafond du vestibule en listes de sapin rouge. „ „  
 35. La grande pièce séjour-véranda. Ameublement de Alvar Aalto.  
 36. Plan d'ameublement du séjour-véranda.



33



34







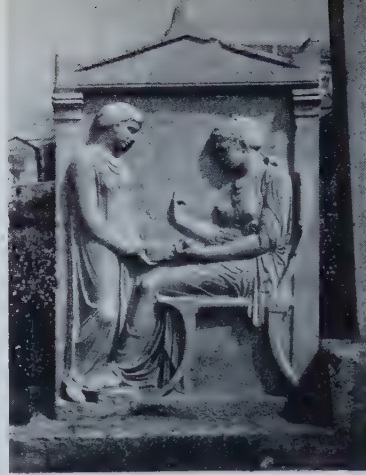




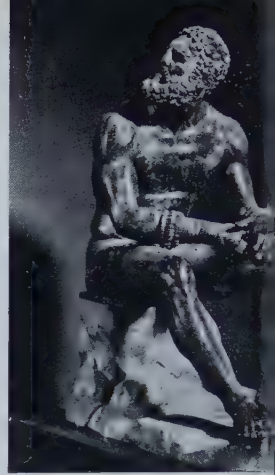
1



2



3



4

1-2. Due vedute del Cavaspio. Roma, Museo dei Conservatori.

3. La Stele di Hegeso. Atene, Cimitero di Dipylon.

4. Il pugilista. Roma, Museo Nazionale delle Terme.

5. Stele funeraria. Atene, Museo Nazionale.

6. Stele di Aristonantes. Atene, Museo Nazionale.

7. Stele di Prokleides. Atene, Museo Nazionale.

A partir de ce numéro, *Zodiac* publiera des fragments inédits du « Journal critique » de Carlo L. Ragghianti. Ce « Journal » reflète l'intérêt de l'auteur pour les problèmes d'architecture, mais aussi pour les questions différentes d'ordre historique, esthétique, et méthodologique, comme le lecteur peut le constater dès ce premier chapitre consacré à la perspective dans l'art grec.

Mit dieser Ausgabe beginnt « *Zodiac* » die Publikation bisher unveröffentlichter Auszüge aus Carlo L. Ragghianti's « *Kritischem Tagebuch* ». Wie man bereits in diesem ersten Kapitel feststellen kann, das Ansichten über griechische Kunst wiedergibt, befasst sich das « *Tagebuch* » nicht nur mit architektonischen Problemen, sondern auch mit andern, sehr verschiedenen Interessengebieten des Autors, die historischer, ästhetischer und methodologischer Art sind.

A partire da questo numero « *Zodiac* » pubblicherà brani inediti del « *Diario critico* » di Carlo L. Ragghianti. Oltre i problemi dell'architettura, il « *Diario* » riflette i molti e disparati interessi dell'Autore anche di ordine storico, estetico e metodologico, come si può constatare fin da questo primo capitolo dedicato alla prospettiva nell'arte greca.

Beginning with this issue « *Zodiac* » shall publish unpublished extracts from Carlo L. Ragghianti's « *Critical Diary* ». Besides architectural problems the « *Diary* » portrays many and different interests of the Author, of an historic, aesthetic and methodological order, as can be seen already from this first chapter devoted to perspectives in Greek Art.





5



6



7

Carlo L. Ragghianti

## Nuove pagine di diario (I)

*La vexata quaestio della prospettiva nell'arte greca e romana può forse ricevere un contributo di chiarimento, se trattata con considerazioni e con metodo diversi da quelli correnti. Vi sono, ci sembra, vari modi di accertare che i pittori, o per meglio dire alcuni pittori greci e romani conobbero ed attuarono la prospettiva.*

*Chi si ponga in grado di ricostruire, sia nel fondamento filosofico ed estetico che nelle formulazioni di « poetica » espresse in moduli e canoni, e verifichi l'estensione e la complessità con la quale è stato posto e praticato il rapporto tra geometria e forma, tra numero e figura, tra visione ed ordine della rappresentazione (1), non può dubitare della conoscenza teorica e della realizzazione grafica della prospettiva.*

*Ve ne erano tutti gli essenziali presupposti scientifici, per quel che sappiamo essere stato indagato e teorizzato in astronomia, in trigonometria quanto a rappresentazione di valori e rapporti quali la posizione, la dimensione, la distanza, le coordinate e così via; l'ottica euclidea, dunque almeno dal IV secolo, ha acquistato un'ampiezza di deduzione sistematica, che geometricamente conduce alla prospettiva. E infine, nei famosi passi del « De Architectura » di Vitruvio, tanto spremuti, tutto sommato e malgrado l'incertezza sussistente di alcune interpretazioni parziali, troviamo descritto non soltanto il principio, ma fissate le regole pratiche di una prospettiva o scenografia, nella quale è stata secondo me giustamente (anzi meraviglia (2) che la dimostrazione del Beyen non sia considerata un'acquisizione esauriente) identificata la « prospettiva centrale », attribuita invece soltanto al « rinascimento ». Sono più di dieci anni che chi voglia può esaminare i grafici ricostruttivi delle « prospettive centrali » antiche, e precisamente pompeiane, eminenti quelle della Villa dei Misteri, grafici in nessun modo opinabili o confutabili, e tuttavia la scienza archeologica e gli studi in generale si sono rifiutati di prenderne atto, semplicemente.*

*Anche la letteratura più recente sull'argomento nega agli antichi pittori la conoscenza e la capacità attuativa della prospettiva centrale. Questa letteratura non solo esclude con arbitrio il problema se, nel quadro di un patrimonio di cultura tanto connesso, con le prove che possediamo del rapporto consapevole tra geometria e metrica dei canoni o dei moduli, al possesso dei presupposti teorici della prospettiva non si sia mai accompagnato nemmeno il tentativo di usarla artisticamente, supponendo un procedere mentale per lacune o per salti arazionali, che difficilmente si può attribuire a uomini di cultura greca dal IV secolo in poi; ma non si arrende nemmeno all'esistenza storicamente documentata dei fenomeni prospettici nella pittura. Perchè ciò? E' un altro pregiudizio che risale, più che alla tradizione polemi-*



ca rinascimentale, a un'interpretazione moderna di filosofia della storia, e resta o cade con essa. Dal ceppo hegeliano, si è diramata una caratterologia delle epoche, e degli stili unitariamente supposti come proiezioni in altri termini delle concezioni a tali epoche attribuite, in base alla quale non soltanto gli antichi — si è detto — non conobbero la prospettiva, ma nemmeno era possibile che la conoscessero, perchè questa era una forma simbolica dell'Uomo del Rinascimento e di esso solo, della sua Weltanschauung necessariamente ulteriore rispetto a tutte le precedenti.

Tale schema concettuale è astratto e antistorico anche rispetto al periodo cronologico di cui è reso esponente: basti dire che, pur prescindendo da moltissimi fenomeni contraddittori od estranei, la « prospettiva centrale » o restituzione della realtà ottica misurata e misurabile secondo un principio unificatore, è una semplice ipotesi di comodo che non trova rispondenza nella ricostruzione veramente prospettica di molti dipinti del « rinascimento » ritenuti per questo lato epònimi. Lo schema si chiarisce fallace, solo che si sostituisca alla filosofia della storia la ricostruzione della realtà storica quale effettivamente si produsse. Su questo piano concreto, ciò che si può affermare come vero e rispondente è questo: che gli artisti praticarono o non praticarono la conosciuta prospettiva soltanto quando essa era coerente od estranea alle loro esigenze espressive. E così accade che non soltanto Ruggero Bacone, ma il Brunelleschi o Leon Battista Alberti restino inattuali o inconseguenti per artisti i quali scartano senza appello una modalità rappresentativa che potrebbe essere facilmente acquisita, ma che essi non sentono come necessaria al concretamento della propria visione.

Restando nei limiti di una rigorosa adeguazione storica, possiamo solo affermare che nell'arte ellenistica e nella pittura romana (cioè in un periodo in cui la prospettiva era teoricamente nota ed anche precettisticamente impartita) troviamo casi di prospettiva discontinua o cellulare, casi di prospettiva centrale, casi di assenza di prospettiva. Crediamo di potere dare questo risultato come storico o reale, anche se, fino ad oggi, non è stato praticato in questa materia il metodo di esaurizione caro ad Archimede, e manca un'analisi sistematica del materiale artistico di ogni genere che dia anche soltanto una classificazione casistica, specialmente tenendo conto delle contemporaneità cronologiche.

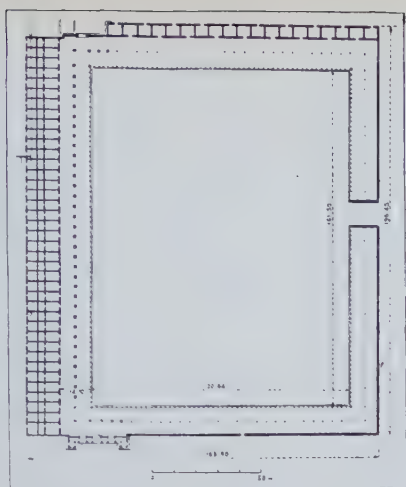
Si è parlato, è vero, di « semiprospectiva » anche per le pitture pompeiane, come applicazione derivata di una « composizione spaziale » ellenistica delle figure, dei gruppi, dei rilievi, delle architetture stesse (interno del Tempio di Athena Alea a Tegea, ambiente centrale del Tholos di Epidauro, ecc.). Tale « semiprospectiva » sarebbe stata originata dal sostituirsi della concezione dello spazio libero alla concezione dello spazio metafisico-mitico, e in pratica si confonde con una realizzazione volumetrica, che in scultura comporta una pluralità di punti di vista attivi o significativi, e in pittura un ambientamento di forma solida regolare, leggibile non in sola superficie. Ma anche a voler dimenticare che la geometria, per i greci e per la tradizione culturale che ne derivò, era una scienza e un'esperienza essenzialmente deduttiva, talchè mal si spiegherebbe l'attuazione di una conseguenza senza la correlativa chiarezza della premessa, si deve pur notare che, allo stesso modo che un architetto (l'architetto del Partenone, diciamo) svolgendo come ha fatto un rapporto tra proporzione ed ottica non ha potuto farlo senza una necessaria implicazione prospettica, così abbiamo potuto constatare che una definizione volumetrica implicava sovente una intercidenza prospettica.

Già la molteplicità delle visuali nelle sculture « a tutto tondo », quando la loro successione non sia staccata, separata e incomunicante come nei blocchi « cubici » egizi, ed anche in sculture greche arcaiche, ma comporti la riduzione a « scorcio » delle parti laterali o fuganti, ha un sostrato non tanto plastico o volumetrico, quanto propriamente prospettico, perchè una successione di centralità è possibile, e si può asserire ogni volta che si verifichi un costante riferimento di subordinazione e unificazione di tali parti alla visuale dominante. Il Cavaspino, l'Ermes di Napoli, il Pugilista di Apollonio di Nestore, per non dire che delle sculture più famose, lo dimostrano pienamente: si provi soltanto ad osservare il Cavaspino o dallo spigolo della gamba destra, o dalla punta del ginocchio sinistro, per verificare i due sistemi di fuga, il primo più complesso e l'altro più semplice, che sono stati integrati, con altri concomitanti, in questo capolavoro.

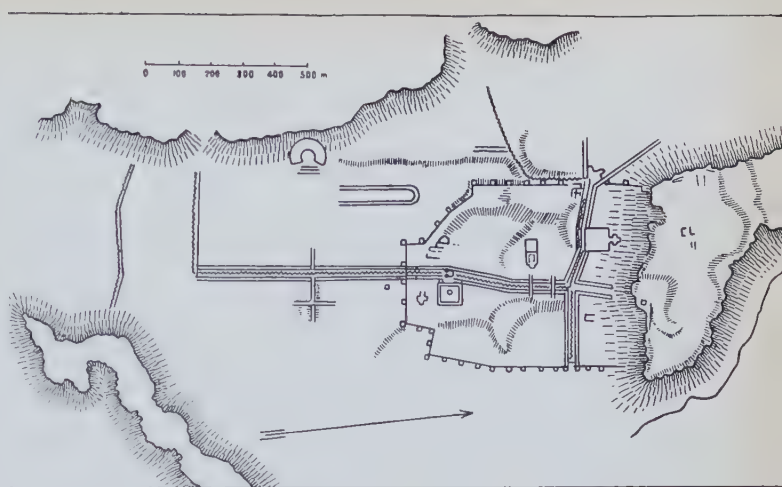
Sarebbe fuori del nostro tema la ricerca se una disciplina prospettica contestuale all'impianto volumetrico-spaziale preceda gli esempi che solitamente se ne danno dall'Apoxyomenos in giù, cioè della metà del IV secolo; ma vo-



8



9



10

8. Mileto.

9. Mileto: L'agorà sud in epoca romana.

10. Perge.

gliamo notare nei frontoni del Partenone, un secolo prima, una pianta radiale verso l'esterno, che in alzato e in prospettiva significa scalatura radiante dei gruppi e delle figure nella medesima direzione divergente, la quale risulta (si guardino in specie i grandi lacerti del frontone orientale) assai nettamente disciplinata rispetto a un fulcro centrale; e poichè vi si riscontrano soluzioni simmetriche — come, sullo stesso frontone, la graduazione della scalatura e della Demetra-Kore e della Dione Hestia — il pensiero non può non andare oltre, fino ad Olimpia e ad Egina (col relativo colonnare e « continuo » Auriga); ciò che poi ci porta ancora a constatare, ricordando quanto è coevo e circostante, che al tempo di Fidia come al tempo di Alcamene coesistevano fuor di ogni evoluzione, con queste soluzioni originali di stile, altre diverse e indipendenti.

Nel rilievo, rappresentazione pragmaticamente più analoga alla pittura in superficie, la possibilità di una distinzione formale è ancora maggiore. Anche qui, si sente il bisogno di una più aderente qualificazione stilistica per fatti quali il fregio del Theseion, le metope del Partenone coi loro gruppi carenati, la balaustra del tempio di Athena Nike sull'Acropoli, ed altri assai (talora riflessi anche in rilievi in cotto di declinazione artigiana). Ma anche limitandosi soltanto a un gruppo di fenomeni contemporanei e persino della medesima ubicazione, come le stele funerarie ateniesi databili tra i primi anni del secolo IV e il 350 circa, il contrasto tra la Stele di Ameinokleia e delle altre affini, che riprendono e svolgono una tematica essenzialmente ritmica affermata in Attica quasi un secolo prima nelle stele funebri (come quella di Hegeso o quella del giovinetto col cane, da Thespiae) e nei rilievi votivi « trimetri », e d'altra parte la stele detta delle « due sorelle », o quella di Dexileos, o quella di Demetria e Pamphyle, è nitido: i ritmi, anche bilanciati, si traspongono, divaricando, in corpi plastici distanziati, inquadrati in volumetrie spaziali accusate.

Ma c'è anche una terza soluzione, attuata in rilievi quali la Stele di Prokleides, la Stele dall'Illisso, la Stele di Aristonantes, la Stele di Epichares, ed altre consimili: nelle quali il volume spaziale è accertato e definito nei piani limitari e nella base o piano di posa, ma il fondo, per la molteplicità, l'incrocio, la sovrapposizione di densità diverse delle ombre portate, tende a un'indeterminatezza che è già una funzione ad infinitum, avvalorata della proiezione delle coordinate prospettiche. La convergenza a un fuoco è più chiara, perchè più esclusiva ed anche più povera, nella Stele di Epichares, era avvalorata nella Stele dall'Illisso (dove si deve integrare la funzione direzionale delle braccia scomparse della figura a sinistra), nella Stele di Prokleides è segnata in pianta e a mezz'altezza con le membrature disposte a croce, in trasversali; ma anche più evidentemente che nelle altre risulta l'obbedienza a una proiezione unitaria rispetto ad un sol punto di veduta nella Stele di Aristonau-



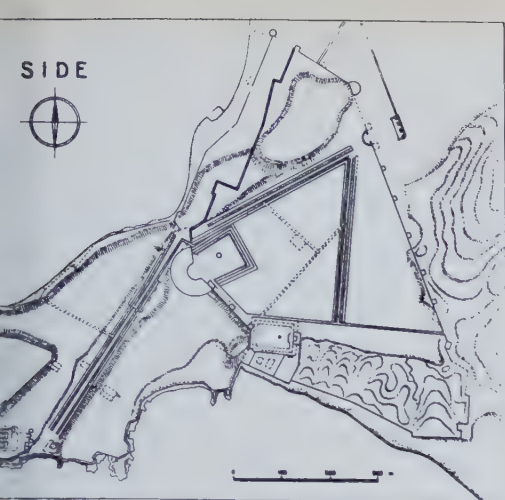
tes, dove la figura si spartisce tutta in piani fugati, staccandosi quasi del tutto dal fondo.

Non si esaurisce in questi casi, ovviamente, la ricchezza articolata di soluzioni che implicano la prospettiva. Un cenno soltanto ad alcuni rilievi, sempre dal secolo IV in giù, nei quali, analogamente a quanto si è soliti osservare nelle opere d'arte « rinascimentali », la conoscenza prospettica è presupposto e fondamento per una determinazione plastica, che allora si risolve come « scorcio », cioè contrazione di masse e di profili che concentra dinamicamente la funzione spaziale: dal rilievo frammentario, ma importantissimo, dei Palestrini nel Museo dell'Acropoli ateniese, ai rilievi del Sarcofago detto di Alessandro (Istanbul, Museo Ottomano), a quelli del Sarcofago delle Amazzoni di Vienna, al Mausoleo, alla scultura pergamena.

Agli argomenti che si traggono da un'analisi formalmente adeguata della scultura dobbiamo aggiungere quelli deducibili dall'urbanistica e dall'architettura. Perché la visione prospettica, o per meglio dire la costruzione prospettica della visione non riguarda, come principio formale, soltanto la pittura, cioè la raffigurazione in piano, in superficie. Noi non possiamo separare, quasiché fossero esperienze dovute a ispirazioni ed a principii indipendenti o non mediati, la riproduzione della piazza di San Giovanni, disegnata graficamente, e la concezione e la costruzione secondo la prospettiva « ottica » della Cappella Pazzi o di Santo Spirito. E' per questa sostanziale equivalenza, effetto dello stesso criterio formale unitario, che il fondo della Trinità di Masaccio potrebbe essere edificato, secondo quella pianta, quell'alzato, quei rapporti, senza modificare, rispetto allo stesso punto di vista, la sua valenza estetica. Diciamo questo perché, se riguardo all'arte del « rinascimento », sebbene non sempre con ultima chiarezza dell'identità, si associano sotto il titolo di « visione prospettica » sia quadri che piante centrali o piazze o sistemi edilizi e urbanistici, la stessa cosa non avviene, o almeno non avviene con l'estensione e la precisione che si vorrebbe, per l'arte greca e romana.

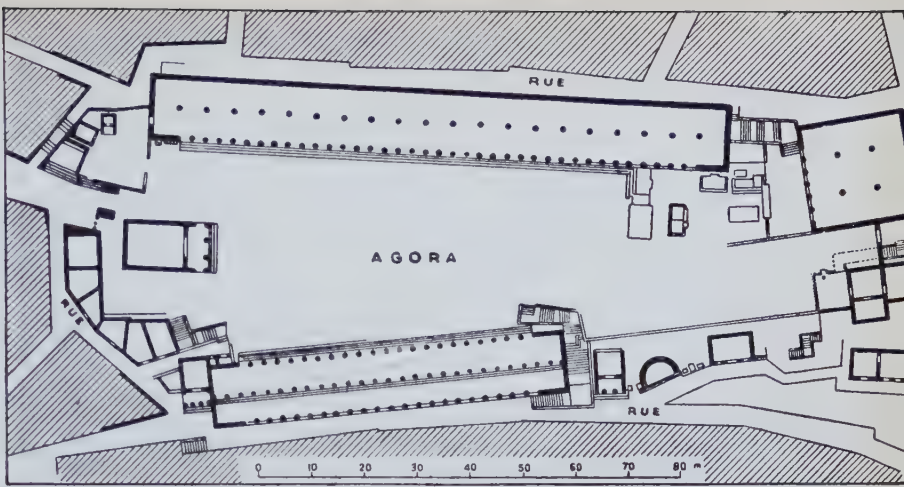
E' chiaro, tuttavia, che anche quanto all'urbanistica si debbono fare molte distinzioni; ne indicheremo una di più immediato convincimento. La forma urbis che trae il suo nome da Ippodamo di Mileto, cioè la città impiantata secondo un reticolato regolare ortogonale, collocato con rigore geometrico omogeneo in diverse situazioni geografiche e topografiche, sia dalle piante che dalle ricostruzioni plastiche risulta come una successione sempre eguale di elementi aventi un valore paritetico (anche estetico, non solo funzionale: ogni elemento, vie, isole di case, riparti speciali, essendo unificato ad un modulo persistente). Nemmeno quando il sistema paratattico (non diverso da quello che si verifica in rilievi) si suddivide in strade ed angiporti, ovvero si articola in partizioni di due o più strade principali assiali, perde il suo carattere di mancanza di subordinazione di elementi, di mancanza di una centralizzazione. Ma se questo fu il criterio prevalente, e pare non escludesse effetti scenografici naturali (pendii, teatri collinosi ecc.), tantoché si parla di Rodi come di una città theatroidés, esso fu praticato benchè fosse conosciuto, probabilmente per tramitazione dall'Oriente, un principio opposto, quello « ciclico » ovvero di città circolare quadripartita (ne parla, com'è noto, Aristofane negli « Uccelli »; ed anche Platone dà una simile forma, ad anelli concentrici, alla sua Atlantide). Ora è chiaro come, in quest'altra costruzione regolare, l'agorà al centro di quattro strade convergenti comportasse una visualità del tutto diversa, unitaria ma secondo un ordinamento centrale dominante, non più secondo una distribuzione in estensione e in superficie, ma secondo un'organizzazione sintetica degli spazi e dei volumi addotti ad un unico punto di vista, a sua volta identificabile e restituibile da ogni punto degli assi, ed implicando la compresenza visiva degli assi medesimi.

Sarebbe difficile non attribuire una qualità propriamente prospettica a questa composizione urbana, se l'attribuiamo alle « città ideali » del rinascimento. Il tema non è abbastanza approfondito per avere la certezza che già dal IV secolo in territorio italico e romano la forma urbanistica è attuata secondo criteri di centralizzazione e di simmetria assiale; e così per affermare l'esistenza di piante urbane a raggiera, a semicerchio con divisioni radiali, che sarebbe forse la più esplicitamente « scenografica », cioè prospettica secondo l'antica identità di significato dei termini. Basti qui accennare ad un'altra modalità di composizione urbana, che si attua anche indipendentemente dalla configurazione del terreno, anch'essa avendo origini orientali: quella di volumi, secondo una gerarchia di alti e dominanti sopra bassi od informi, modellati nello spazio per mezzo di terrazze scalate a vari livelli, e avvalorati da grandiose costruzioni architettoniche (pensiamo a Pergamo). Deficienza di rilevamenti e



11

11. Side.



12

12. Assos: pianta dell'agorà.

incertezza di date, unitamente alle ordinarie stratificazioni, impedisce di trarre delle conclusioni esaurienti: tuttavia risulta abbastanza chiaro, anche allo stato attuale delle conoscenze, che esisterono concezioni urbanistiche le quali, o per la via delle visuali disciplinate, o per la via delle correlazioni tra volumi, si fondarono sull'esercizio prospettico.

Il problema è risolto pacificamente in senso positivo per l'urbanistica e l'architettura romana, fors'anche troppo senza eccezioni. Ma ponendosi da un punto di vista estetico, è legittimo asserire che manifestazioni improntate al criterio prospettico non mancarono nemmeno nella primitiva Grecia: accanto ai sistemi stradali disorganici, casuali o « spontanei », ed a quelli regolari ortogonali, vie sacre come quelle dei Leoni a Delo o quella dei Branchidi a Didymes, vie processionali come quella panatenaica ad Atene, sono dispositivi visuali a fuoco centrale ben caratterizzati, e la loro funzione o destinazione speciale non è argomento che ne limiti o ne diversifichi il carattere formale di visibilità non casuale od eccentrica, ma decisamente controllata e unificata (come in precedenza accade in situazioni egiziane). E' vero, come è stato osservato da vari autori, e fu già marcato da Pausania, che fino all'avanzato ellenismo la città, e soprattutto i centri della vita pubblica e religiosa aventi in essa proprie determinazioni, si impiantano e crescono senza una programmazione visiva di base e quindi di sviluppo e coordinamento, sicché gli architetti operano al di fuori di problemi di correlazione spaziale degli edifici singoli, si disinteressano delle implicazioni compositive derivanti dall'intervento in un insieme e dalla creazione di ulteriori condizioni di insieme, ed isolano l'attenzione spaziale alla sua relazione con la singola struttura. Ma questo individualismo, che meglio sarebbe definito atomismo, non è il solo fenomeno esistente, sebbene appaia senz'altro prevalente. La storia di uno dei temi fondamentali dell'urbanistica greca, l'agorà, accerta la realizzazione, già a partire dal IV secolo, di composizioni non più « organiche », ma unitarie, programmate e sviluppate in ordine a temi dominanti ed a chiare discipline visuali. Magnesia, Mileto sono gli esempi più noti, ma il caso forse più sintomatico è quello dell'agorà di Atene, dove si manifesta — anche prima dell'ultima sistemazione dei principi asiatici, nel II secolo — una progressione di interventi, che da una struttura dispersa, sporadica, aggregata portano ad una struttura unificata, non solo calcolata nelle relazioni reciproche degli elementi, ma conformata a visuali obbligate, a « spettacoli » determinati mediante l'attuazione di linee e forme geometricamente razionali.

I casi di ordinamento prospettico degli spazi architettonici si moltiplicano ulteriormente, dal sacrario della Grande Madre e dall'Altare di Pergamo all'area del Tempio di Asclepio a Cos, all'area del Tempio di Artemide a Magnesia, solo per dire dei più patenti; ma dalla sistemazione dell'agorà di Assos e da altre imprese attalidi fino alle fondazioni o sistemazioni ellenistiche dell'Asia minore, con gli esempi di grandi arterie colonnate incrociate o dira-



mate da una piazza, come Perge e Side, non vi può essere dubbio circa l'ampiezza delle manifestazioni prospettiche cui si adegua la forma urbana e quella dei complessi monumentali, come pur con soluzioni originali avverrà a Pompei, a Palestrina, a Roma e in altri centri romani anche anteriormente alle formulazioni neroniane.

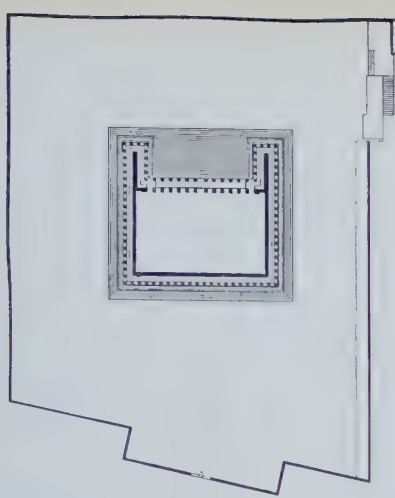
Frammentaria e inadeguata, per la necessità induttiva cui costringono molti esempi pervenutici in condizioni di difficile interpretazione, è la nostra conoscenza delle soluzioni prospettiche che presiedettero alla concezione e all'esecuzione di opere architettoniche. L'esempio più elementare, e meglio riconosciuto, è quello del tempio non periptero, nel quale il prospetto è dominante e condizionato ad un unico punto di vista, ed implica un altrettanto organizzato spazio di visione, in contrasto col tempio periptero a visuali idealmente paritetiche e illimitate. Un altro esempio è lo stoa (che non per nulla sarà considerato poi uno degli elementi fondamentali delle composizioni prospettiche d'insieme), nel quale è stata esattamente notata, nei valori di estensione ragguagliata alla dimensione, di distribuzione ritmica delle colonne, di collocazione, un'implicanza prospettica secondo assi stabiliti, sia per la visione totale, che per la visione direzionale. Ma a noi basterà ricordare le verifiche di partiture prospettiche ripetutamente osservate in edifici monumentali ellenici e romani, a conferma delle indicazioni di Vitruvio, e soprattutto il caso massimo dell'Acropoli di Atene, nel breve giro di anni della sua erezione, sotto l'amministrazione periclea.

Non rievocheremo tanto le così spesso illustrate « deformazioni » prospettico-ottico-mensurali del Partenone, quanto invece vorremmo sottolineare come Ictino architetto impostò e condusse la facciata occidentale e il fianco settentrionale del tempio secondo una visuale unica, accentrata e unitaria, non assiale ma laterale, visuale di cui occorre valutare esattamente l'essenziale valenza, riportandola alle sue condizioni originarie, quando cioè ancora non esistevano i Propilei. Tutto il complesso fu disciplinato a linee di visione calcolate perchè l'edificio fosse abbracciato con un solo sguardo, comprendendolo perfettamente (perciò in pianta le linee tra le quali sono comprese le otto colonne della facciata disegnano un angolo di 45 gradi); inoltre, Ictino dette alla grande scalinata antistante di base una curvatura identica a quella del tempio, dell'architrave e del fregio, ottenendo così una sintesi visuale impositiva. I lavori del Partenone ebbero inizio nel 447.

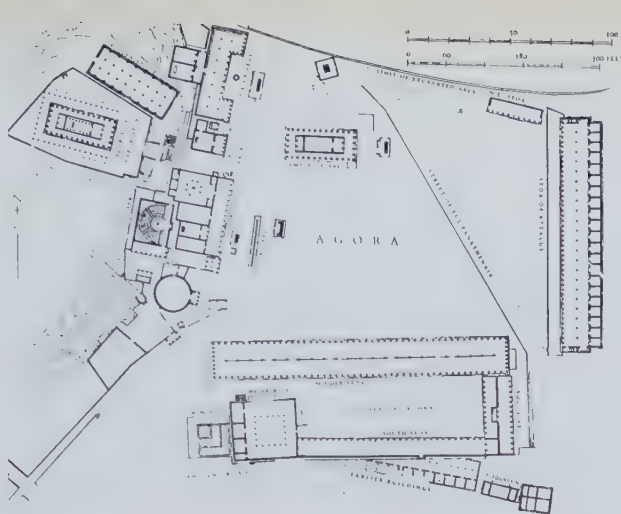
In Mnesicle, che lavora subito dopo, si rivelano indubbiamente il calcolo cosciente e l'elaborazione integrale dei presupposti volumetrici e monumentali: il Partenone era già costruito e dominava, i nuovi percorsi dell'Acropoli stabiliti; l'architetto incorpora nella sua visione, dialetticamente, tutti gli elementi e i rapporti precostituiti, impianta i Propilei con lo stesso orientamento del Partenone (gli assi sono sensibilmente perpendicolari), unifica le visuali anteriori ed interne, crea al proprio edificio delle prospettive determinate, e lo pone come determinante di visioni prospetticamente organizzate, alle quali disciplina i livelli del terreno eliminando condizioni avverse o servitù; e infine stabilisce un rapporto anche più profondo, sebbene non immediatamente percepibile, tra il nuovo complesso e la parte preesistente, dando ai Propilei la lunghezza del Partenone, ed usando nella sua architettura gli stessi moduli fondamentali.

E da questi episodi basilari potremmo discendere, attraverso la notizia dell'opera di Pytheos e di Ermogene, alle eredità ellenistiche e romane di tali grandi esperienze prospettiche, non potendo che confermarci che la prospettiva già teorizzata matematicamente da Democrito e da Anassagora, oltre a trovare un'attuazione nella celebre scena tragica di Agatenco, dopo la metà del secolo V, e un insegnamento nel suo non meno celebre libro, fu conosciuta ed applicata non solo in pittura, ma anche in urbanistica, in architettura ed in scultura, in Grecia e nei territori di espansione della civiltà ellenica. Fu conosciuta e applicata, però, non per fatalismo irreversibile o per automatismo inevitabile, nel decorso di un'evoluzione meccanica, ma parallelamente ad altre modalità rappresentative ed espressive, non solo diverse ma antitetiche, e senza che la capacità significhi, in nessun modo, superiorità od ulteriorità estetica, e nemmeno precedenza o conseguenza.

Proprio il complesso della pittura pompeiana e romana quale la conosciamo, e quale siamo in grado di datarla nella maniera più corretta che abbiamo indicato, dimostra la fallacia del preconcetto di gradualità e di progressivo perfezionamento (rispetto, di necessità, all'adeguazione al reale sensibile) attribuiti alla realizzazione prospettica. E' semplicemente vero — ed ognuno può farne da sé la constatazione — che coesistono artisti che strutturano le loro



13



14

13. Altare di Pergamo.

14. Pianta dell'agorà di Atene.

immagini secondo un criterio prospettico, ed artisti che rifiutano questo criterio e ne attuano altri e diversi, come abbiamo largamente constatato nelle nostre analisi stilistiche. Facile sarebbe un elenco degli uni e degli altri, e facile perchè oggettivo, in quanto la verifica dell'attuazione prospettica o della sua assenza comporta una restituzione grafica tutt'altro che ardua od esoterica.

E' vero altresì che accanto alle rappresentazioni di sicura prospettiva centrale (dalle pareti decorate con architetture della Villa dei Misteri alla Casa di Livia sul Palatino ed affini) ne esistono altre nelle quali la prospettiva centrale è parziale, cioè riguarda soltanto talune parti, preferibilmente le alte (rispetto all'occhio dell'osservatore), mentre altre parti o sono ordinate secondo una prospettiva sempre unitaria, ma non coincidente con la prima, o sono semplicemente trasposte in rilievi plastici e volumetrici; ed è vero che in talune pitture (specialmente quelle da Boscoreale) si verifica una pluralità o molteplicità di punti di vista discontinui, che ordinano senza collegamento generale, ma sempre con metodo prospettico, le singole parti od immagini; è vero infine che in numerosi casi (sempre Boscoreale, parete del cubicolo con l'ara; parete già della Casa di Marco Lucrezio a Pompei; dunque anche a distanza di tempo) i tracciati ritmici della superficie, particolarmente circolari o curvilinei, intercidono con gli scomparti volumetrici e con le origini delle linee di fuga, dando àdito a composizioni complesse e non riportabili ad unità di scelta formale.

Ma tutte queste modalità confermano che, in un periodo di sicura consapevolezza teorica e pratica della prospettiva, da Vitruvio a Eliodoro di Larissa e a Tolomeo, questa ha una flessibilità di ragione artistica, la cui scala, fino alla negazione, è determinata soltanto dall'esigenza espressiva e dalla mediazione di questa con una cultura artistica rispondente.

Carlo L. Ragghianti

55

(1) Mi riferisco al complesso dei miei studi organici su questi problemi: «Arte greca e romana, Problemi di estetica, di poetica e di forma», pubblicato nella «Critica d'arte», n. 29, 1958, pp. 335-440.

(2) Fa eccezione il GIOSEFFI, che nel suo eccellente studio *Perspectiva artificialis* (1957) ha compiuto passi definitivi in questa materia. Egli ha pienamente dimostrato l'inconsistenza delle teorie panofskyane sulla prospettiva, ribadito gli accertamenti del Beven, aggiunto prove e dimostrazioni fondamentali riguardanti anche la pittura pompeiana che egli ancora chiama di «secondo stile». La sua storia della definizione della prospettiva (o scenografia) da Euclide a Proclo è impeccabile quanto è categorica nei risultati teorici. Le sue restituzioni ed interpretazioni (in specie delle disformità tra parti prospettiche alte e parti basse semplicemente raccordate nelle pitture architettoniche parietali della Villa dei Misteri a Pompei) non lasciano adito a dubbi. La confutazione analitica dei testi del Panofsky, del Kern, del White e di molti altri scrittori ingannati dalla teoria psicologico-culturalistica della «prospettiva come forma simbolica», e perciò incuranti od ignari dei testi filologico-culturalistici della «prospettiva», è fuori discussione. Lo studio del Gioseffi è, così, uno dei più importantemente contribuiti al chiarimento di problemi della storia dell'arte, pensando poi alla generale diffusione degli schemi «spazialisti» di interpretazione del «rinascimento» e ad altri schemi, di uso pressochè comune, di tipologia estetico-formalistica.





1-6. Serie di fotografie prese dall'arch. Giancarlo Palanti nei dintorni di Santos, lo sbocco al mare di San Paolo.

7. Il boom edilizio di San Paolo. Foto Boer.

8. Il Pão de Azucar dall'aereo. Foto Alfieri-Zodiac.

## Rapporto Brasile

57

Bruno Alfieri  
Flavio Motta  
Giulia Veronesi  
Pietro Porcinai  
Bruno Zevi  
Oscar Niemeyer  
Mario Barata

Nelle pagine che seguono i lettori troveranno una serie di testimonianze e di documenti relativi alla più recente produzione d'architettura in Brasile. Progettavamo da tempo un « rapporto Brasile » per Zodiac, e l'occasione migliore ci è sembrata il trasferimento della capitale da Rio de Janeiro a Brasilia, che avviene proprio mentre esce questo sesto numero della rivista. Quale sia la nostra opinione sulle realizzazioni in corso a Brasilia, i lettori vedranno nelle pagine che dedichiamo alla nuova capitale, pagine che ospitano anche scritti di Oscar Niemeyer.

Bruno Zevi e Mario Barata. Avremmo voluto pubblicare volentieri anche un commento di Lucio Costa alla nostra indagine, ma Costa è demoralizzato (solo le persone prive di personalità non si demoralizzano mai) per le aspre polemiche suscitate dalla città, e rimandiamo i lettori al suo testo che è apparso su « Arts and Architecture » (Los Angeles, novembre 1959). Brasilia è il risultato di troppe componenti, politiche per lo più, che lasciano ben poco margine all'urbanistica intesa come moderna tecnica della pianificazione. E un piano urbanisticamente compromesso



non poteva dar vita ad un'architettura qualificata. A nostro avviso l'eccezionale libertà accordata dall'amministrazione Kubitschek a Lucio Costa e Oscar Niemeyer in realtà non prescindeva, come del resto ammette anche Mario Barata nel suo « punto di vista di un brasiliano », da un'arrièrè pensée che sembra avere sostanzialmente informato l'opera dei due grandi personaggi dell'architettura brasiliana moderna. Il presidente Kubitschek voleva una città monumentale. E Brasilia è un'ennessima occasione mancata, bruciata sull'altare del monumentalismo. Monumentalismo pervaso dalla fine ed acuta dialettica di Costa e dall'istinto fecondo di Niemeyer; monumentalismo giustificato in parte — cerchiamo di non essere moralisti a tutti i costi! — dagli scopi politici del grande piano, sui quali nessuna persona di buon senso non può che concordare; ma sempre, su un piano tecnico e di cultura, monumentalismo: cioè traduzione in simboli artificiali di componenti extraartistiche.

Naturalmente Brasilia va però studiata nel quadro più generale e complesso dell'architettura brasiliana d'oggi e addirittura non può prescindere da una sommaria analisi della realtà sociale, economica e culturale di un intero grande paese in espansione. I peccati di Costa e di Niemeyer sono forse peccati veniali, posti in rapporto alla realtà della loro produzione più vitale, e inquadrati, del resto, in un generale processo di arricchimento decorativo che sta diffondendosi in molti paesi e soprattutto negli Stati Uniti, non senza gravi incognite e pericoli, con punte di genialità e vuoti di fantasia.

Oltre che soffermarsi per dovere di cronaca a vedere da vicino questa Brasilia, che non deve però essere negata in blocco e che conserva notevoli attrattive paesistiche, sottolineate dagli edifici di Niemeyer, Zodiac ha dunque pensato utile presentare ai lettori le opere di un gruppo di architetti scelti con l'unico criterio dell'opportunità, da non intendere come « scelta » preferenziale della rivista a scapito di altri non meno vivi e interessanti (tra i quali citeremo Sergio Bernardes, Giancarlo Pianti, Henrique Mindlin, lo stesso Lucio Costa e Oswaldo Bratke; senza contare le opere recenti di Oscar Niemeyer fuori Brasilia). Il problema di Brasilia risulterà più chiaro dopo questo excursus tra opere di architetti impegnati nella viva realtà economica e culturale del paese.

Come introduzione al nostro rapporto pubblichiamo un articolo di Flavio Motta, brasiliano, che ben chiarisce i limiti entro i quali inquadrare un giudizio qualitativo complessivo. Il Brasile necessita sempre di chiarimenti, sin dai tempi di Jean-Baptiste Debré e del suo « Viagem pitoresca ao Brasil ». Altri due brasiliani, Oscar Nie-

meyer e Mario Barata, intervengono a proposito della nuova capitale. Il testo di Niemeyer, di cui ci è stata concessa la riproduzione, apparve sulla rivista del gruppo degli architetti niemeyeriani, « Módulo », numero del febbraio 1958. Il documento di Oscar testimonia sin da quella data l'urgenza di un dibattito cui il piano Costa-Niemeyer non poteva andare esente. Il testo di Mario Barata espone in maniera ordinata quanto da lui sentimmo nella stessa Brasilia durante una conversazione conviviale a difesa del progetto. Vorremmo che i lettori ne tenessero conto soprattutto in quei punti che trattano dei problemi sociali, economici e politici. Il testo di Bruno Zevi, apparso nella sua rivista, è molto vicino a quanto noi stessi pensiamo sulla nuova capitale, e abbiamo pensato di riportare alcuni passi fondamentali.

Le opere di Artigas, un architetto perennemente spintò da temi di cultura e da una rara sensibilità plastica, quelle di Affonso Eduardo Reidy, lucido architetto destinato certamente ad arricchire di opere valide Rio de Janeiro e le altre città brasiliane, i due fratelli Roberto, forse i più autenticamente carioca, il paulista Rino Levi, e infine Roberto Burle-Marx, sono probabilmente sufficienti per impostare con chiarezza un primo abbozzo di documentazione sulla situazione attuale dell'architettura brasiliana.

Indubbiamente il Brasile è stato negli anni scorsi uno dei paesi protagonisti di quel rinnopamento dell'architettura che propugnavano i CIAM. Questo nostro « rapporto » conferma che non si trattava di una fioritura casuale, ma che esistono valori d'arte e di cultura ben radicati, che fruttificano regolarmente e che sono suscettibili di dar vita, nel futuro, a manifestazioni artistiche di alta qualità. L'ambiente sociale e culturale è in costante sviluppo e le difficoltà economiche non sono di fondo. Non resta dunque che aspettare ciò che gli amici architetti brasiliani ci daranno.

A.











11

1

Flavio Motta

### Introduzione al Brasile

Per parlare dell'architettura brasiliana senza cadere nei soliti giudizi formalistici, e volendo puntualizzare le nuove possibilità espressive, è indispensabile premettere alcune rapide considerazioni sulla formazione storica del Paese.

La valorizzazione del potenziale umano e territoriale, il significativo aumento della popolazione, l'intenso sviluppo industriale e urbano (la popolazione urbana dal '40 al '50 aumentò del 49%), sono aspetti che richiedono la formazione di architetti con un'ampia visione dei proble-

mi sociali. Le esigenze di pianificazione sono divenute fattori decisivi per il raggiungimento di una forma piena della Nazione. Sono problemi caratteristicamente politici. Basta ricordare quel che diceva Euclides da Cunha nel suo libro « Ai margini della storia », all'inizio del secolo: « Siamo l'unico caso storico di una Nazione fatta da una teoria politica. Siamo passati di colpo dalla omogeneità della colonia al regime costituzionale, dai beneplaciti reali alle leggi. E nell'entrare d'improvviso nell'orbita dei nostri destini, lo abbiamo fatto con l'unico equilibrio possibile in quell'epoca l'equilibrio dinamico tra aspirazioni popolari e tradizioni dinastiche ». E' necessario capire che furono queste tradizioni dinastiche le prin-





*Nelle pagine precedenti:*

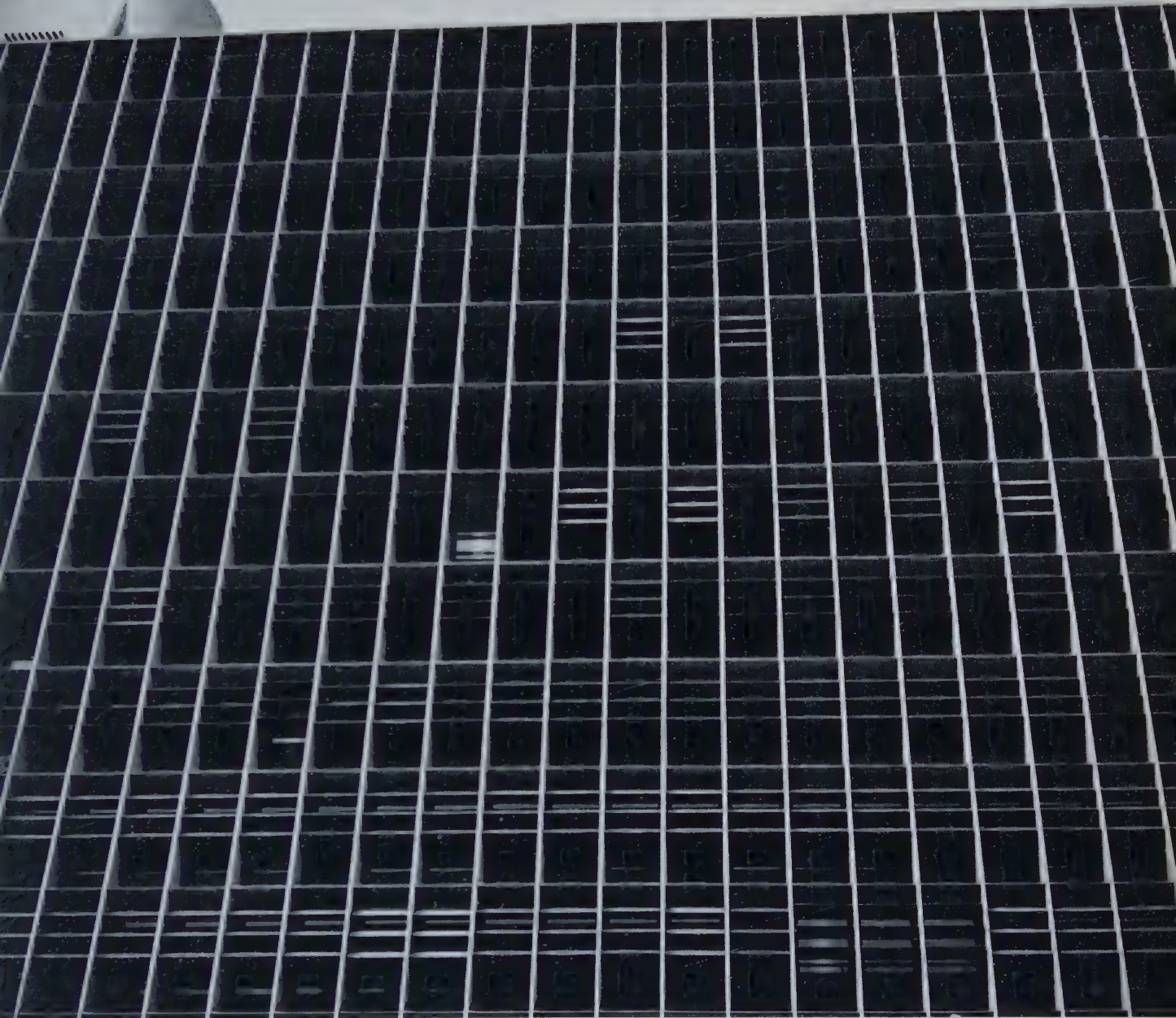
9. Embù, San Paolo, particolare della piazza del villaggio durante le elezioni del 1959. Foto Alfieri - Zodiac.

cipali determinanti dell'unità nazionale. Le aspirazioni popolari, inizialmente identificate con la causa dell'indipendenza e dell'Imperatore, dovettero, d'altra parte, evolvere attraverso forme liberali sino alla Repubblica. La graduale autonomia delle forze popolari accompagnò la marcia dello sviluppo economico. E' curioso osservare che il Brasile, al tempo del governo del Visconte del Rio Branco (1871-1875), lanciava le basi dell'Istruzione Pubblica, professionale e superiore; creava alcune scuole politecniche; costruiva ferrovie; realizzava le prime indagini statistiche; quadruplicava l'immigrazione che arrivava a 30.500 lavoratori all'anno e, nel 1874, con l'installazione del telegrafo, riceveva

10. Brasilia. Camion di muratori e operai si incrociano nella grande area dei cantieri della nuova capitale. Foto Alfieri - Zodiac.

11. Bahia, l'altar maggiore della chiesa di S. Francisco.

il primo telegramma dall'Europa. Un poco più tardi Ruy Barbosa, nel 1882, doveva dare, nel suo « Parere sopra l'Insegnamento Primario », le nuove condizioni dell'educazione in Brasile, di fronte alla nascente industria. Affermava il Barbosa: « Creare una coscienza industriale: ecco la formula razionale dell'unica spinta efficace all'industrializzazione del Paese ». E aggiungeva: « Se questo insegnamento raggiunge tali risultati, ciò è principalmente dovuto al culto razionale, metodico, ramificato in numerose istituzioni, del disegno industriale ». Proponeva pure la creazione di « un Istituto Superiore di Arti Applicate che non abbia niente a che vedere con le Accademie ».



12. Cotia, stato di San Paolo, casa di un bandeirante (recentemente restaurata). Foto Alfieri - Zodiac.

13. Rio de Janeiro, veduta del Ministerio da Educação e Cultura. Foto Alfieri - Zodiac.

13

Fu in questo clima di interesse per le forze produttive e culturali che la Repubblica s'installò pacificamente nel Brasile. Si potrebbe affermare che l'Impero fu la grande fase politica e la Repubblica la fase economica dell'unità nazionale. Il significato sostanziale di questa nuova tappa corrisponde a ciò che enunciava Euclides da Cunha: « La nostra evoluzione, per essere strettamente politica, era problematica. Per lo meno illusoria. Stava in una minoranza educata all'europea. Il resto rimaneva nelle stesse condizioni in cui lo aveva lasciato la metropoli: oscuro e incerto amalgama proteiforme di bianchi, negri e indigeni, gli uni e gli altri praticamente e moralmente danneggiati dalla

schiavitù crescente a causa del traffico che non voleva estinguersi ».

Le strade di questo sviluppo economico si fecero tortuose. Tra l'altro la monocultura del caffè ostacolò non poco l'industrializzazione, anche se appariva inarrestabile. Se non fosse per l'identificazione tra le esigenze economiche generali e la maggior parte della popolazione, desiderosa di consolidare una atmosfera creativa, sarebbe, ancor oggi, problematico questo sviluppo. Non si tratta qui dunque, nel caso del Brasile, di tracciare un abbozzo di profilo nazionale, come riflesso di una dimostrazione di forza, prestigio e potere economico, ma, soprattutto, come tentativo di salvaguardare un « modus





14. Bahia, chiesa di San Francesco.

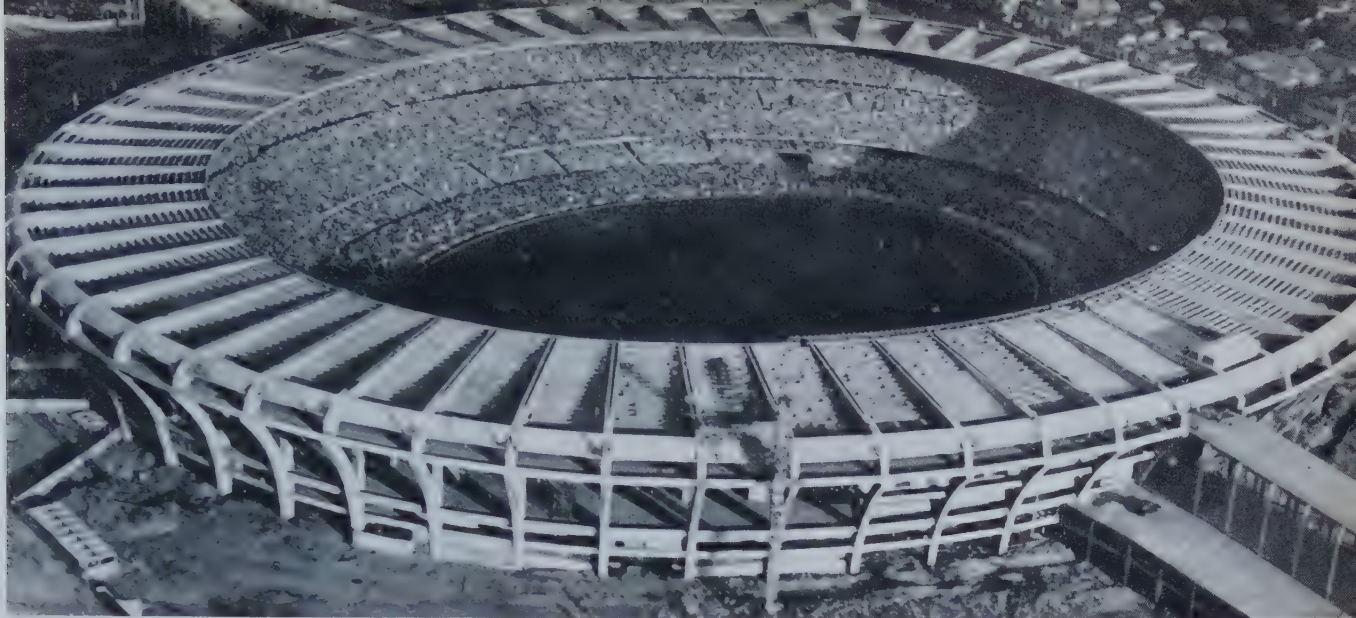
vivendi», un tipo di civiltà, una organizzazione esente da preconcetti razziali; una civiltà legata ai problemi umanistici della latinità; una civiltà che ha tanto dell'europea, come dell'indigena, asiatica, africana, nord-americana e cattolica. E' in questa ebollizione, in questa fermentazione di impulsi tanto contraddittori che si acutizza la sensibilità politica dell'uomo brasiliano, desideroso di incontrare una formula superiore di integrazione culturale. Il fenomeno dell'industrializzazione, le conquiste della tecnica e della scienza, sono qui destinate a diluirsi negli interessi per questo tipo di unità civilizzatrice; ieri, nella simbologia di un Impero; oggi, nella realtà contingente di un popolo, per arrivare ad una fisionomia propria nel quadro della civiltà.

Il tratto dominante della marcia per una maggiore caratterizzazione culturale del Brasile, già si definisce nell'epoca coloniale, quando le manifestazioni artistiche ed in particolare l'architettura — per quanto sotto l'influenza portoghese — hanno già un linguaggio proprio, sia nell'impiego di nuove tecniche costruttive, che nell'organizzazione dello spazio o nelle peculiari forme barocche della sua ornamentazione. Le caratteristiche regionali permettono di parlare di una architettura coloniale baiana, pernambucana, mineira o paulista — condizionate dai grandi cicli *deirantes* (pionieri) per esempio, che nei *dierantes* (pionieri) per esempio, che nei secoli XVII e XVIII organizzarono spedizioni di bianchi, negri ed indi, destinate a cercare ricchezze nell'interno del continente, rappresentano il primo sforzo di auto-colonizzazione e di « pace etnica » di un organismo sociale che ha generato forme architettoniche particolari. Il risve-

glio di questo spirito nazionale acquistò un nuovo impulso con la venuta di D. João VI, cacciato dall'invasione napoleonica dal Portogallo. « Il levarsi di una voce dal seno di un nuovo Impero » — come diceva il Manifesto del 1808, creò, oltreché nuove condizioni di mercato con l'apertura dei porti, nuove possibilità per la vita artistica e letteraria: era la fioritura della stampa brasiliana e l'arrivo della « Missione Francese » (1816) con la conseguente fondazione dell'Accademia di Belle Arti, dove pontificò l'architetto neoclassico Grandjean de Montigny. Il neoclassicismo si affermò, attraverso l'Accademia, ponendo urgentemente il problema dell'insegnamento artistico. Impose dei « canoni » che, sebbene non corrispondessero alle esigenze latenti di spontanee forme d'espressione brasiliane, provocarono un progresso qualitativo. Centralizzando la vita culturale del Paese, la città di Rio de Janeiro e con essa l'Accademia con tutti i suoi rigori formali, servivano gli ideali di unità dell'Impero.

I crescenti scambi con altri paesi, l'incremento della immigrazione, le premesse del movimento industriale, le nuove forze produttive della Repubblica — tutti questi fattori, creavano la necessità di una nuova revisione fondamentale. L'Accademia, ad esempio, si sostenne, in gran parte, grazie al paternalismo di D. Pedro II; per vacillare, in seguito, col nuovo regime. In un articolo intitolato: « Bisogna animare l'arte nazionale », Ernesto da Cunha Araujo Viana osservava, nel 1900: « L'Imperatore animò l'arte, diede prestigio agli artisti, e la Repubblica li condusse alla decadenza ». Aggiungeva poi, in un vero bilancio dell'epoca: « Il secolo muore senza l'eredità di una architettura esclusiva.





15

15. Rio de Janeiro, lo stadio di Maracanà.

Sarà considerato dagli architetti come una epoca di transizione, dedicata allo studio delle opere di tutti i tempi e di tutti i paesi, caratterizzata dall'imitazione eclettica o cosmopolita, adattata alle condizioni climatiche delle varie regioni, secondo il progresso della scienza e dell'industria». Questa duplice visione — da un lato preoccupata con lo sviluppo dell'arte nazionale, e dall'altro reagendo all'eclettismo dei « neo » — si doveva presentare come nuovo fattore positivo all'inizio della Repubblica. Questo sforzo di revisione corrispondeva allo schema federalista della Repubblica, animatore delle forze economiche regionali. L'autonomia crescente scopriva le peculiarità delle provincie. San Paolo, fra queste, grazie al caffè, all'immigrazione e all'industrializzazione, riceveva un impulso particolare. Qui i liberali proponevano soluzioni fisiocratiche per la industrializzazione. Si ampliava l'insegnamento tecnico e professionale dove l'architettura era appendice dell'ingegneria. A Rio de Janeiro, al contrario, l'insegnamento dell'architettura era integrato nelle « belle arti ». Ma, ancora a San Paolo, l'insegnamento delle altre arti plastiche girò nell'orbita del « Liceo di Arti e Mestieri », dove proliferavano le prime manifestazioni dell'*art nouveau* brasiliano. A Rio, la Accademia ritardava questo processo. Sarà a San Paolo un architetto come Victor Dubugras, evolvendo dal « neo-gotico » all'« art nouveau » rivalutava i valori delle origini divenendo il portabandiera del « neocolonial-brasiliano », che nasce all'epoca della Prima Guerra Mondiale, durante un periodo in cui l'industrializzazione insufficiente non corrispondeva più alle esigenze dello sviluppo globale della Nazione. Nel caso specifico, Victor

Dubugras terminerà i suoi giorni costruendo secondo lo stile « neo-colonial-brasiliano » per famiglie benestanti di Rio. Si configura così, nei primi anni della Repubblica, il carattere « domestico » del movimento paulista, con l'indispensabile « Arti e Mestieri » seguendo la moda, a dire il vero, dei buoni liberali britannici. Era anche il tempo in cui gli imprenditori paulisti facevano il preventivo delle loro imprese in lire sterline.

Nel 1922, gli intellettuali paulisti meno soggetti al paternalismo rigoroso e tenace dei piantatori di caffè, davano vita ad un movimento semi-anarchico che echeggiava per tutto il Brasile, come esigenza di liberazione e mutua convivenza. Sorge la figura dello scrittore, poeta e critico Mario de Andrade e numerosi altri intellettuali preoccupati di realizzare una cultura brasiliana e al tempo stesso inquieti investigatori delle più avanzate realizzazioni dell'arte europea: amici di Brancusi, Cendrars, Léger e Marinetti; collezionatori di opere di Lipchitz, Picasso, Dufy, Delaunay, De Chirico, Matisse e Modigliani. Tuttavia, nel terreno dell'architettura, le manifestazioni sono più sporadiche. E' solo nel 1925 che Gregory Warchavchik pubblica un « Manifesto dell'Architettura Funzionale » e Rino Levi lancia un appello per una politica di urbanizzazione. Nel 1927 Flavio de Carvalho scandalizza il pubblico con un progetto moderno per il Palazzo del Governo e nel 1928 Warchavchik costruisce la prima residenza moderna in São Paulo. Però queste nuove proposte sono presentate parallelamente al Movimento Antropofagico. Oswald de Andrade ed altri intellettuali del Movimento del '22 ricercano tra le leggende degli indigeni antropofagi una visione grandiosa e sincretizzante



del Paese. Per essi il Brasile era come la gigantesca figura dell'« Abapurù antropofago » (dipinto da Tarsila do Amaral) che tutto divora. Come gli indigeni si alimentavano dei nemici per impadronirsi della loro forza, così anche il Brasile possiede questa divina capacità digestiva. In quello stesso anno lo scrittore Mario de Andrade crea la figura pantagruelica di « Macunaima — l'eroe senza carattere », simbolizzando la coesistenza della mutabilità indigena con la civilizzazione. A partire da questo istante il Movimento del '22 passa dalla sfera locale a quella nazionale. Era questo, nell'ambito della cultura, quasi una anticipazione della Rivoluzione del '30. Questa scosse le fondamenta della Repubblica in una agitazione provocata da quello che si chiamò « il generale caffè ». Il Brasile precipitò verso quella dittatura « illuminata » che durò fino alla seconda guerra mondiale.

Ma conquistò una legislazione sociale avanzata e una industria di base. Rafforzò il potere centrale. Si soffocarono le agitazioni regionali. Riprende Rio de Janeiro il timone delle principali manifestazioni culturali attraendo le nuove personalità formatesi nel territorio di Nord Est dove il Manifesto Regionalista del '26 proclamò nuove vie all'arte e alla scienza. E' là che acquistarono fama i pittori Portinari e Lasar Segall; la musica di Villa Lobos; i poemi di Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; l'opera letteraria di Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos; la visione sociologica di Gilberto Freyre; la etnografia di Arthur Ramos; la poetica di Mario de Andrade.

Il movimento dell'architettura moderna che si era appena abbozzato venne rapidamente delineandosi. A San Paolo già si era manifestato; e a Rio, le crescenti reazioni anti-accademiche, finirono per trasformare il gusto per il « neo-coloniale » nell'interesse per una architettura brasiliana, « brasiliana » non tanto nei suoi aspetti formali e ornamentali, quanto nei suoi valori di struttura, funzione e altri attributi che sembravano costanti alla tradizione architettonica. E' questo in gran parte, merito di Lucio Costa. La sua opera si realizzò nella continua meditazione e confrontazione con gli altri filoni dell'architettura contemporanea.

Sotto l'influenza di intellettuali come il poeta e musicologo Mario de Andrade, lo scrittore Rodrigo de Mello Franco, Carlos Drummond de Andrade e altri, venivano ufficialmente accolti i nuovi valori, e ciò portò allo sviluppo delle più espressive e concrete manifestazioni dell'architettura brasiliana contemporanea.

La presenza di Le Corbusier, a Rio de Janeiro, fu un fattore determinante per questo orientamento. Compiva la missione di un propagandista ideale, un maestro

che entusiasmava la gioventù con la sua esuberante forza creativa e dottrinarla. Tutte le caratteristiche di questa nuova architettura, per un progressivo e ininterrotto sviluppo, attendevano un riscontro dalla realtà sociale e economica. Vivevano però della vitalità emotiva d'una ribellione, attraverso la quale fluiva la fantasia generosa di Oscar Niemeyer, producendo soprassalti nelle macchinazioni diaboliche del calcolatore di cemento armato Joaquim Cardoso. Era lo stimolo, come se la visione poetica fosse il momento primo delle cose. Era, infine, lo stimolo della « Corte », suscettibile di rapide deformazioni a causa del provincialismo. Sì, il provincialismo diventava il maggiore parassita; il provincialismo che il poeta Fernando Pessoa classificò come mania del grande, mania del moderno e incapacità per l'ironia. Il poetico si particolarizzava ma non si individualizzava; moltiplicava gli elementi, ma non creava forme. Ancor oggi Oscar Niemeyer, in una vera auto-critica che pubblichiamo in queste pagine di *Zodiac* 6, denuncia questo stato di cose. Il suo grande obiettivo: conservare le conquiste qualitative della architettura contemporanea brasiliana. Ma, è bene dirlo, questo è oggi una specie di parola d'ordine in Brasile, dove ora la professione dell'architetto acquista maggior significato, sia per l'esistenza dell'Istituto degli Architetti, sia con la fondazione, dopo l'ultima guerra, delle scuole di architettura, dove lo spirito critico e di *équipe* ha acquistato un nuovo significato. Le determinanti del Movimento Moderno, giorno per giorno soggiogato dalla « corsa immobiliare » e dai fenomeni paralleli, sono oggetto di continue discussioni e di rivendicazioni di ambito collettivo. Non dovrebbe passare inosservato che si turbò il processo di indipendenza nazionale, mescolandosi l'iniziativa privata alla statale, dove la prima assorbe i lucri e la seconda stimola le imprese, in un processo non sempre reversibile a beneficio della collettività. In un certo senso è lo stato stesso che forma la borghesia; borghesia, questa, che deve affrontare responsabilmente i grandi problemi di pianificazione nazionale. Perchè possa realizzare questo programma non deve, tra le altre cose, dimenticare che a San Paolo (3.231.462 ab.) e a Rio de Janeiro (2.984.988 ab.) la mancanza di un piano regolatore è causa di malessere sociale. Il carattere di chiuso individualismo che minaccia di denigrare il ruolo civilizzatore della borghesia brasiliana, richiede, anzitutto, una revisione storica. Quando Euclides da Cunha diceva che nell'Impero l'unico equilibrio possibile era « l'equilibrio dinamico tra le aspirazioni popolari e le tradizioni dinastiche », stava attribuendo

alle tradizioni dinastiche un carattere simbolico nell'ambito dell'unità nazionale. Oggi questa missione è, in maggioranza, della borghesia. Però, se tocca alla borghesia gran parte di questo compito di pianificazione economica, è in ultima analisi compito dell'intellettuale difendere la fisionomia politica del Paese, le sue esigenze culturali, necessarie all'attività creatrice, espressione di quell'« equilibrio dinamico » che emana dalle aspirazioni popolari.

Si pone così, nella fase attuale della vita brasiliana, la figura dell'architetto come intellettuale e come principale artefice della nazione. Tocca all'architetto contribuire nel migliore dei modi all'orientamento di questa borghesia nella fase delle pianificazioni. Nell'affrontare questi problemi deve stare attento alla continuità e all'armonia della produzione, per quel che riguarda l'organizzazione dello spazio, all'adeguato impiego dei materiali, e all'individualità espressiva della sua opera come fatto di cultura. D'altra parte, la formazione universitaria dell'architetto rappresenta un arricchimento di quadri, il cui significato fu espresso nell'ultimo incontro realizzato a San Paolo tra architetti, professori e studenti di architettura di tutti gli stati del Brasile. Qui furono definite le attribuzioni e rivendicazioni dell'architetto, sia cercando il modo di porre freno alla speculazione immobiliare, sia domandando una maggior differenziazione con l'ingegnere civile, col quale è ancor oggi confuso da una legge antiquata ed assurda. A tutt'oggi, in Brasile, furono professionisti senza formazione umanistica, i co-autori incoscienti delle realizzazioni del più grossolano « privatismo ». Aggiungasi che il contributo di nuovi architetti, formati in scuole di recente creazione, già si fa sentire. Nonostante non esista una lunga tradizione nell'insegnamento dell'architettura, è oggi possibile in Brasile istituire tale insegnamento con relativa organicità, poichè le maggiori preoccupazioni sono volte al carattere formativo; agli imperativi metodologici; al senso decrescente dei fattori strumentali e informativi; allo stimolo delle manifestazioni spontanee in scala crescente di integrazione nella coscienza civilizzatrice. D'altra parte si deve notare, ultimamente, tra gli architetti in evidenza, la ricerca di una maggiore efficacia nelle conquiste tecniche, come vediamo nelle opere di Sergio Bernardes, alla Fiera dell'Industria che si sta costruendo in Rio de Janeiro nelle numerose opere di Niemeyer a Brasilia; nella raffinatezza di dettagli delle costruzioni di Affonso Reidy e Jorge Moreira, o ancora nella sintassi disciplinata di Rino Levi.

Tuttavia se vogliamo citare ancora un esempio tra i nomi meno conosciuti dalla critica straniera, incontriamo quello del-

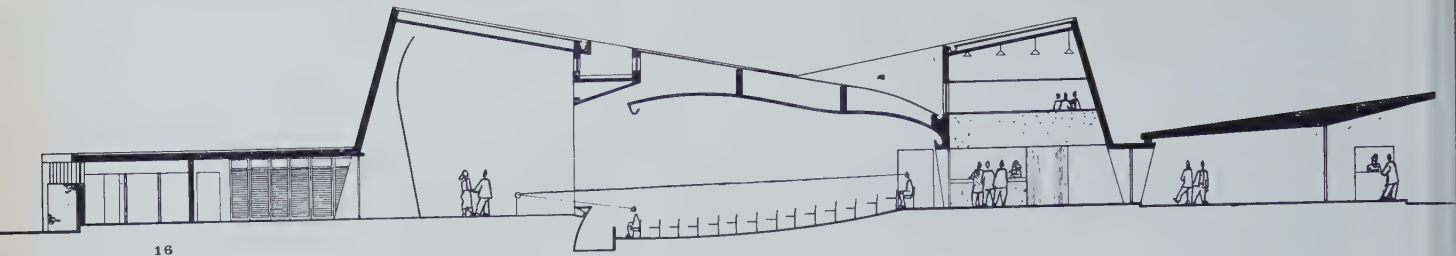
l'architetto Vilanova Artigas che realizza in São Paulo un'intensa attività dottrinarica, seguendo l'esempio di Lucio Costa per quanto riguarda le esigenze di una posizione teorica. Sia la sua opera che il contenuto irreverente della sua speculazione, assumono, a volte, un carattere addirittura brutale. Influenzato inizialmente da Frank Lloyd Wright, Artigas non tralasciò di osservare il fenomeno « liberty » nel Brasile ed ebbe la rapida intuizione che le premesse moderne di questo movimento furono pregiudicate delle condizioni sociali e economiche del Paese. Le sue realizzazioni rivelarono lo sforzo di giungere a nuove forme attraverso processi costruttivi indipendenti dell'instabilità della industria costruttiva nascente. Le sue case d'abitazione, progettate per intellettuali e liberi professionisti, sono caratterizzate dall'economia dei mezzi di costruzione, dove, a volte, l'architetto si mescola intimamente all'attività del capomastro e dell'operaio. Oggi le sue realizzazioni vanno maturando verso un apparente « brutalismo ». Si deve notare che spesso nel « brutalismo » l'aggressività è denunciata ma non espressa come maturità affettiva ed emozionale, ossia come fattore di integrazione sociale. Ciò che questo architetto brasiliano ricerca è l'espressione dell'energia che penetra nella materia con il vigore e l'ostinazione di chi non impone limiti allo spazio ma lo scava cercando il vuoto per l'uomo. Pensiamo che questo sia un esempio che illustra una delle tendenze più significative dell'architettura brasiliana in questa fase dove la figura dell'architetto si assomiglia al leggendario « bandeirante », che abbateva la foresta e costruiva solide abitazioni.

Quindi, nonostante le tendenze dell'architettura si moltiplichino, sembra più appropriato definire la prospettiva per l'urbanesimo come un nuovo e assorbente capitolo nella storia della cultura brasiliana. E in questo senso si presenta il progetto di urbanizzazioni di Cabo Frio, realizzato dai fratelli Roberto e naturalmente il già noto esempio di Brasilia.

Brasilia — l'opera di Lucio Costa e Oscar Niemeyer — fuori di qualsiasi considerazione quanto alla sua « funzionalità », o no, nel futuro, come nuova capitale del Brasile, come visione introspettiva del Paese, esempio di pianificazione, desiderio di unità nazionale, è uno dei più stimolanti fatti culturali e politici di questi ultimi anni della Repubblica e che amplia gli orizzonti della nuova generazione di architetti. Brasilia dimostrerà quanto sia necessaria, nella formazione dell'architetto, una coscienza politica, nel senso più puro della parola: cioè politico e civilizzatore, che accolga le ansie di una cultura configurata dalle esigenze intime di un popolo.

Flavio Motta





16

17





16. Sezione trasversale del Teatro Popolare in Rua Marechal Hermes a Rio de Janeiro. 1950.

17. L'architetto Affonso Eduardo Reidy, nato a Parigi nel 1909; vive a Rio de Janeiro, dove ha studiato.

18. Il Teatro Popolare. Facciata laterale. Il rivestimento in ceramica è bianco, azzurro e giallo, su disegno di Paulo Werneck.

## Affonso Eduardo Reidy

Forse solamente in Brasile l'architettura del secolo avrà assunto un volto corrispondente, sul piano formale, all'immagine che in Europa l'aveva preceduta e più tardi, nella visione e nella proposta di Le Corbusier, direttamente suggerita: loro stessi, gli architetti brasiliani, si dicono discepoli di Le Corbusier, riconoscendo in lui solo le fonti storiche della modernità architettonica del Paese. Egli era stato il primo, è vero, a ideare giganti di cemento armato come figure plastiche di un universo « cubista » da fantascienza, di cui l'Europa rifiutò tuttavia, anzitutto, la dismisura: così che là dov'era nata, questa architettura non raggiunse mai le sconcertanti dimensioni di quella prima immagine.

Le raggiunse in Brasile, paese in cui non agiscono i freni della tradizione, sia essa di misura, di grazia o di accademia; paese in cui sovente, nell'avventura spregiudicata, l'uomo, inconsciamente e quindi senza l'angoscia che ne sarebbe causa e conseguenza insieme, ha il gesto del superuomo. E' questa la libertà in cui gli architetti in Brasile operano: e in cui il loro espressionismo sembra ritrovare l'accento di una primitività che riscatta (in quanto autenticità) il loro disinvolto sfuggire ai dubbi, alla casistica, alle contraddizioni di una cultura, come quella europea, stremata dalla serrata dialettica del proprio difficile processo storico. E' da una simile libertà che architetti come Niemeyer, come Lucio Costa, come Rino Levi, come Affonso Eduardo Reidy, per esem-

pio, hanno attinto il gusto di « fare grande », con piglio largo e categorico, quasi a sfida dei « limiti », che caratterizza nel luogo e nel tempo l'opera loro.

Presentiamo di Affonso Eduardo Reidy, uno dei più significativi architetti brasiliani, un gruppo di architetture recenti: alcune già note, altre ancora incompiute, in cui il profilo della sua personalità si delinea chiaramente.

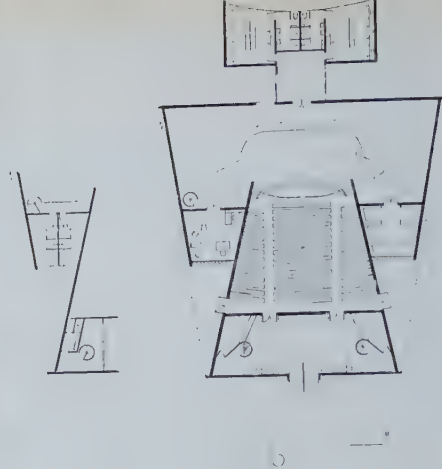
La prima in ordine di tempo è il Teatro Popolare in Rua Marechal Hermes, costruito a Rio de Janeiro nel 1950, in cui l'amore per i volumi plasticamente definiti nell'accentuazione dei piani puri, delle linee rette, delle composizioni angolari rigorosamente geometriche e prive di modulazioni, mette a nudo, ad un tempo, la teoria e la poetica a cui vanno riferite tutte le opere del Reidy. I luminosi colori del rivestimento in ceramica sul fianco, risaltano contro il bianco assoluto della facciata, formata dal lembo estremo di un piano che, come un foglio piegato, dà origine alla parete posteriore e al tetto; questo, come il tetto della Casa Portinho del 1952, è a duplice inclinazione, con il punto di incontro corrispondente al punto di intersecazione interna di due piani inversamente inclinati nella loro prosecuzione ipotetica, allo scopo di raggiungere, da un lato, l'altezza necessaria per il palcoscenico, e dall'altro, quella necessaria (minore, ovviamente) per i servizi, il vestibolo, il ridotto. Anche internamente, il teatro è concepito con esemplare chiarezza stilistica.





19. Il Teatro Popolare. Fianco e lato dell'ingresso, con ampia pensilina.

20. La pianta del teatro.



La scuola sperimentale Paraguay-Brasil a Asunción nel Paraguay, del 1953, è una delle opere più interessanti costruite dal Reidy, soprattutto nel fabbricato delle aule. A nessuna architettura più che a questa potrebbe appropriarsi l'appellativo di «brutalista» nel suo significato di architettura naturale, immediata, non levigata (per amore di schiettezza), non modulata (per amore di potenza).

Dello schema tipologico egli non ha conservato che l'allineamento delle aule su un solo piano, schema ormai adottato dai più razionali costruttori di edifici scolastici, da Tony Garnier fino a Neutra. Ma questa di Reidy non è più, o non è soltanto una scuola: è un monumento, una possente composizione plastica, di cui il deserto intorno esalta quella dimensione smisurata che s'è detto essere elemento originale e interessante del linguaggio reidyano, della «rettorica» reidyana. Il cemento armato bruto, disarmonico in opere in cui non corrisponda che ad una ricerca paradossalmente leziosa, appare qui come il materiale «unico» in cui una forma come questa avrebbe potuto venire realizzata, nel bruciante spazio che questi angoli e diagonali e rettilinee orizzontali (elementi di forma ricorrenti nelle architetture di Reidy) rendono dinamico, saettando verso l'infinito le linee-forza ideali di una concezione anche spazialmente potente. La tecnica è, nelle risoluzioni del problema statico, lo strumento di risoluzioni estetiche la cui necessità si dimostra quando si esaminano le varianti elaborate dal medesimo architetto in altre sue opere: per esempio, negli enormi pilastri biforcati alla base (e dalla cui inclinazione verso l'esterno, ripresa dalla linea del muro laterale, deriva la sporgenza ombrosa del tetto sulla facciata, a riparo delle aule). Mediante il braccio più lun-

go essi sostengono il piano di copertura, mentre il braccio più corto sostiene all'interno il pavimento: soluzione che sarà ripetuta nel Museo d'Arte Moderna con maggiore ardimento e con perfezionata funzionalità tecnica, ma con minore efficacia espressiva, nel vago formalismo di una struttura esterna che, tanto sul piano tecnico quanto sul piano estetico, appare fine a se stessa. La risoluzione essenziale di questa scuola ne fa invece opera esemplare, pur nella sua rozza e imperfetta bellezza. Gli altri corpi del complesso architettonico (auditorio e palestra con piscina) sono collegati con l'edificio delle aule mediante ponti e passerelle. L'opera è destinata a restare fra le più rappresentative di un'aspirazione all'elementare, all'immediato, al libero grido della forza nella sola misura della ragione, che è uno dei motivi tipici dell'architettura brasiliana contemporanea.

Fra i quartieri residenziali popolari del nuovo mondo, il «Pedregulho» di Alfonso Reidy è uno dei più noti. Non ci diffonderemo, pertanto, in un commento non riferito al paragone con il quartiere «Gavea», attualmente in costruzione, che del «Pedregulho» perfeziona in ogni senso lo schema, fedelmente ripreso; soprattutto dal punto di vista planimetrico. Il «Pedregulho», costruito dal 1950 al 1952 nei pressi di Rio de Janeiro sulla collina «Pedregulho» (da cui ha preso il nome) per 570 famiglie di operai e di impiegati, ha determinato un tipo di quartiere residenziale autonomo evidentemente funzionale, se nel Gavea l'architetto non ha fatto che portarne più avanti l'interessante esperienza. Si compongono, i due quartieri, di un edificio principale (determinante l'intera planimetria) a schema lineare ondulato, determinato a sua volta, nel proprio movimento, dall'irregolarità del terreno. E'



21



22

21. Il ridotto del teatro.

22. Veduta della platea e del palcoscenico. Sipario tessuto su bozzetto di Roberto Burle-Marx.

costruito su pilastri-palafitta, lasciati liberi da costruzioni alla base (secondo i dettami di Le Corbusier), che nel clima caldissimo del Brasile ottengono anche il risultato di creare un lungo percorso all'ombra al piano-terra. Esso risolve anche il problema di colmare il forte dislivello del terreno (nel « Pedregulho » è di ben cinquanta metri). Un ponte arcuato, pure su palafitte, allaccia direttamente, nel quartiere Gavea, il piano della casa a quello della strada, superando un vuoto roccioso. Due file di palafitte di cemento armato determinano due volumi separati longitudinalmente: due fasce uniformi, con fitte finestre, l'inferiore destinata ad alloggi normali, la superiore a due gruppi sovrapposti di alloggi a due piani interni. Fra l'uno e l'altro, corre dunque orizzontalmente una fascia di spazio vuoto, rotto appena dai pilastri a V, da cui traspare il verde degli alberi circostanti. Il quartiere è attraversato da una grande strada di comunicazione che corre nel senso del blocco lineare per abitazioni, separando il quartiere stesso nettamente in due zone, fra loro comunicanti mediante un passaggio sopra la strada.

Come nel « Pedregulho », anche nel « Gavea » sono stati studiati con particolare cura i servizi comuni: negozi, dispensari e servizi medici, servizi sociali, giardini pubblici, campi di giuoco e di sport, palestra, piscina, scuola elementare, circolo di ritrovo, lavanderia automatica, eccetera, radunati in una zona riservata alla viabilità pedonale. L'armoniosa planimetria dell'importante quartiere risolve in ordine razionale quanto di inorganico si trovava in quella del Pedregulho, secondo una più chiara concezione spaziale e funzionale dell'intera unità. La stessa modulazione lineare del blocco A crea, sempre nel « Gavea », uno spiazzo semicircolare, al centro

del quale ha trovato opportunamente posto un anfiteatro.

L'opera più recente di Affonso Reidy è il Museo d'Arte Moderna della città di Rio de Janeiro, non ancora ultimato. Si compone di tre corpi principali: il Museo, la Scuola d'Arte, il Teatro. Il grandioso edificio, la cui planimetria si iscrive in un ampio rettangolo comprendente anche il giardino disegnato da Burle-Marx, sorge presso l'aeroporto Santos Dumont dello stesso Reidy, al centro della zona costiera ottenuta prosciugando una fascia di mare nell'insenatura lungo la quale corre la principale via di traffico di Rio de Janeiro, divenuta insufficiente al transito giornaliero di migliaia di veicoli. La soluzione adottata secondo il piano regolatore elaborato anch'esso dall'architetto urbanista Reidy, è parziale, per quanto concerne il traffico; ma è servita a situare il bel museo nuovo in una località per ora tranquilla e centralissima. Il corpo principale segue lo schema dell'edificio delle aule nella scuola Paraguay, ma (come si è detto) il problema era qui tecnicamente più complesso, sì che la soluzione ne è, a un tempo, più interessante e però più corrente, dal punto di vista estetico. Essa è basata sull'evidenza della struttura portante, e la figura 51 mostra l'estrema semplificazione degli elementi, ridotti all'essenziale e utilizzati anche in funzione plastica. Il fianco maestoso dell'edificio ne segue, come nella scuola Paraguay, la linea possente, creando una figura architettonica di rara forza. Ai piedi della pilastrata, Burle-Marx ha disposto giardino e piscina, mentre fra i pilastri il terreno selciato serve per l'esposizione di sculture. Di lato, dolcemente sale un piano inclinato fino all'altezza del primo piano dell'edificio della scuola d'arte (temporaneamente utilizzato per mostre, fino al





23. A. E. Reidy: Scuola sperimentale Paraguay-Brasil a Asunción nel Paraguay, 1953.

Il fabbricato delle aule, visto di facciata. L'inclinazione dei settori trasversali serve anche a creare una zona di protezione delle aule volte a mezzogiorno dall'eccessiva insolazione.

24. Planimetria complessiva dei tre corpi di fabbrica: le aule, l'auditorio, la palestra con la piscina.

25. Pianta del primo piano.

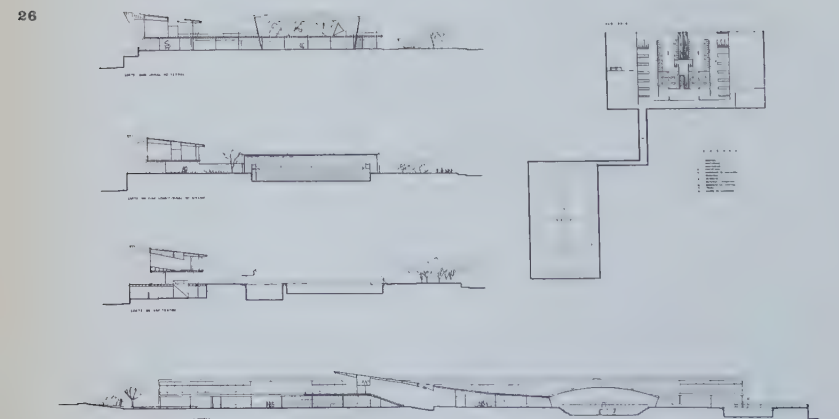
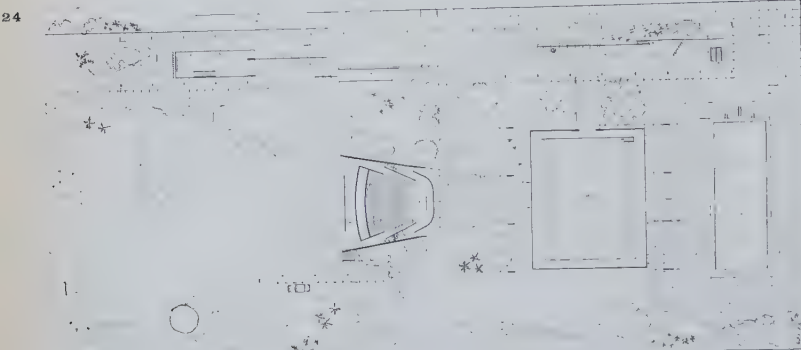
26. Sezioni; pianta del piano interrato.

27. Il fabbricato delle aule, visto di fianco.

28. I giganteschi pilastri della struttura portante.

29. Il fabbricato delle aule, lato posteriore.

30. Il piano inclinato per l'accesso alle aule.



compimento dell'apposita galleria nel museo), al quale si accede da una terrazza-pergolato panoramico (anch'essa destinata, come il giardino, a mostre di scultura), che dovrebbe fungere da zona intermedia frangisole fra lo spazio aperto e il grande salone vetrato della scuola, sotto al quale si trova il ristorante. L'esterno del complesso di edifici è disegnato in una marcata orizzontalità ritmicamente cadenzata in serrati intervalli verticali: orizzontalità in cui l'architetto ha cercato « l'integrazione dell'edificio nel suo ambiente naturale » evitando di creare, con una costruzione sviluppata in altezza, un « elemento perturbatore nel paesaggio ». Con lo stesso scopo egli ha annullato il peso delle masse volumetriche, mediante la predominanza dei vuoti sui pieni, secondo un chiaro concetto spaziale.

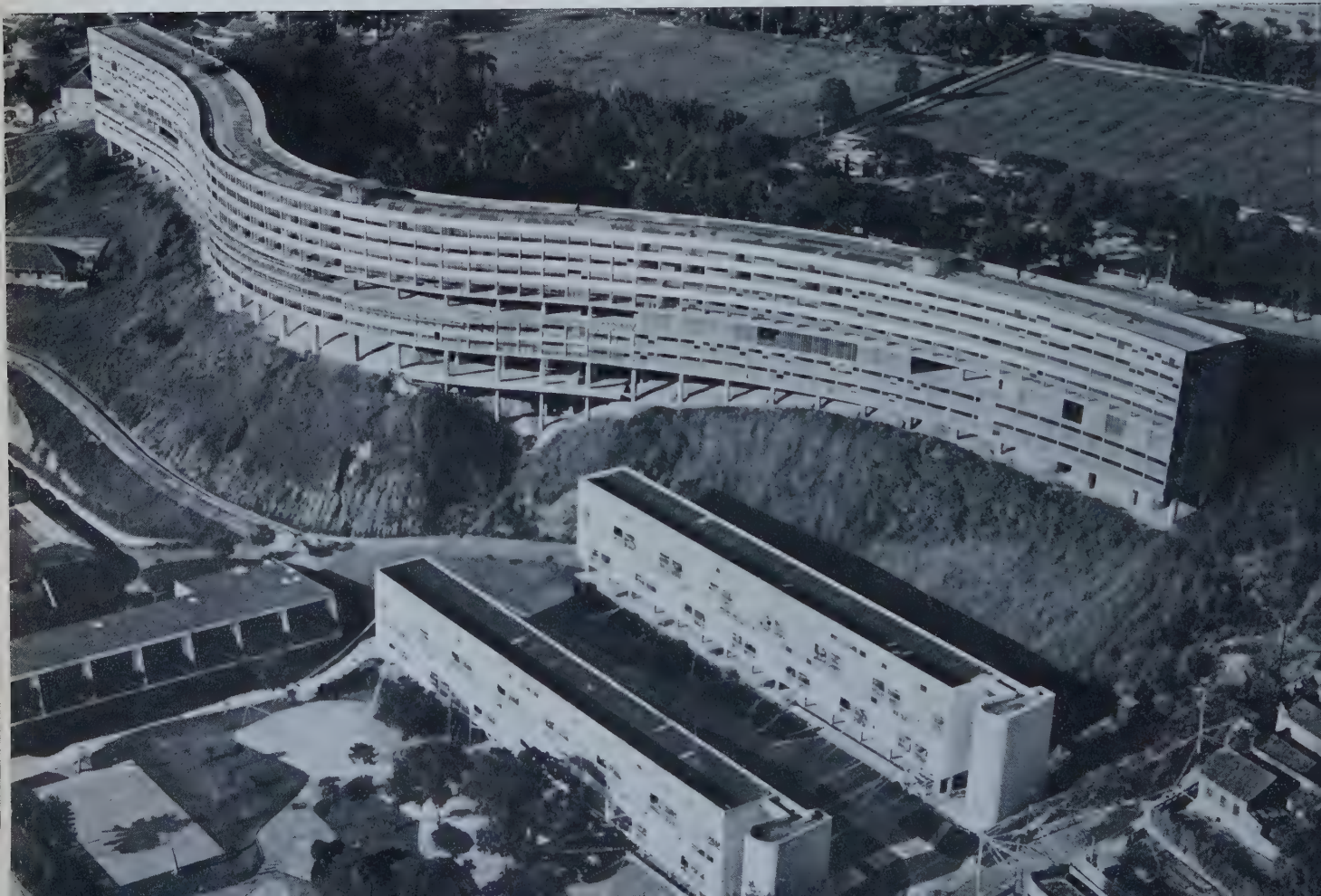
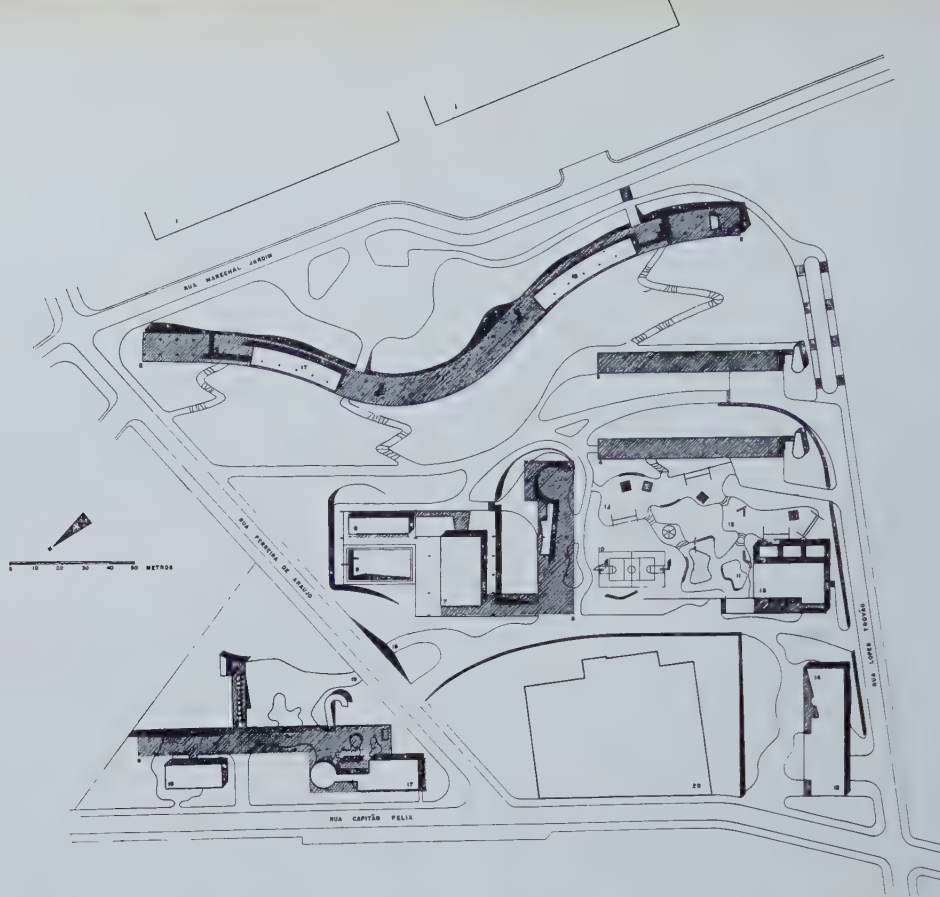
All'interno dell'edificio del Museo si trova al primo piano una lunghissima galleria (m. 130 x 26) del tutto libera, che permette la più grande varietà nell'allestimento delle mostre. Essa riceve luce naturale da aperture laterali della sezione centrale, alta otto metri, mentre le due sezioni di fianco sono alte m. 3,60. Al secondo piano sono previsti: un auditorium di 200 posti con schermo cinematografico; una biblioteca e una cineteca.

L'edificio del teatro avrà una parte di prima importanza nella composizione plastica dei vari elementi dell'intero complesso architettonico; fra i quali resterà tuttavia dominante, nel suo drammatico volume, la mole imponente del museo.

Giulia Veronesi







31. Planimetria del quartiere residenziale popolare sulla collina « Pedregulho » a Rio de Janeiro, 1950-52. Le parti tratteggiate corrispondono agli edifici su palafitte. Nel quartiere abitano 570 famiglie.

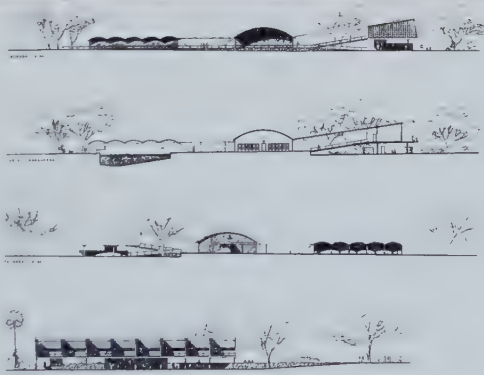
32. Veduta aerea del « Pedregulho »: in alto, il grande caseggiato d'abitazione ad appartamenti (blocco A), che delimita il quartiere a nord-est; in basso a sinistra la scuola elementare e il campo di giuoco; a destra, due case ad appartamenti.

33. Veduta di prospetto del « blocco A ». La linea ondulata corrisponde alla particolare conformazione del terreno collinoso. A destra, in primo piano, il centro medico.

34. Prospetti e sezione longitudinale della palestra; prospetto della scuola elementare.

35. Corridoio di accesso alle aule nella scuola elementare. La parete esterna è in mattoni forati frangisole.

36. In primo piano il centro medico. L'edificio in fondo è una delle case basse ad appartamenti, in costruzione.



34

35



36









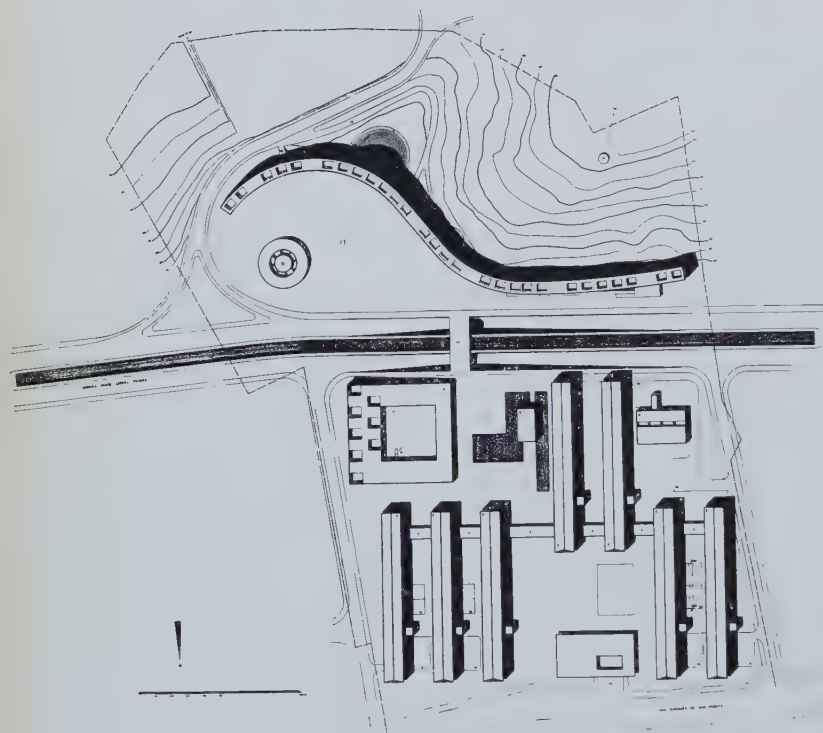




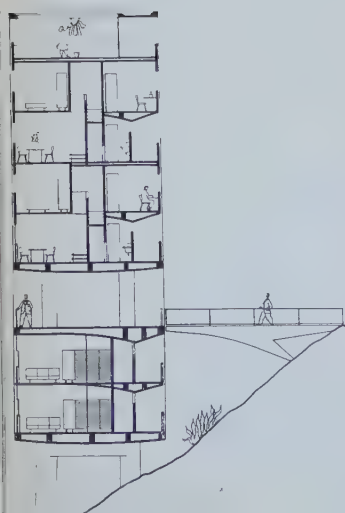


38

39



40



37. L'unità di abitazione Gavea (in costruzione su progetto del 1954). Il grande edificio lineare ad appartamenti, a sud del quartiere (blocco A).

38. Un'altra veduta del « blocco A ». Al centro, un ponte gettato al di sopra di un avvallamento del terreno, risolve il problema dell'accesso alla casa dalla strada, che è sopraelevata rispetto al piano su cui poggiano le palafitte.

39. Planimetria del quartiere Gavea a Rio de Janeiro. Nello spazio entro la curva del grande caseggiato si trova un anfiteatro all'aperto. Il quartiere è attraversato da una strada.

40. Sezione trasversale del « blocco A ». Gli appartamenti superiori sono a due piani interni.

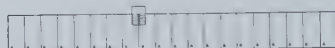
41. Pianta degli appartamenti ai lati della scala: da un lato, alloggi singoli; dall'altro lato, alloggi gemelli.

42,44. Piantine del piano superiore in appartamenti gemelli a due piani interni.

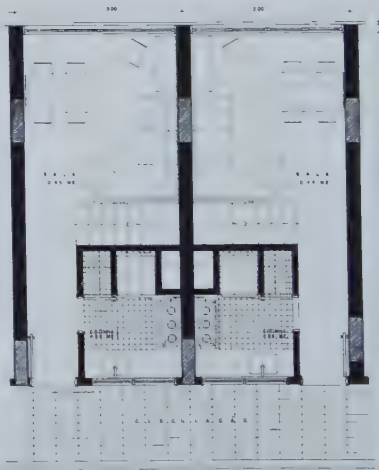
43. Piantina del piano inferiore in appartamenti gemelli a due piani interni.



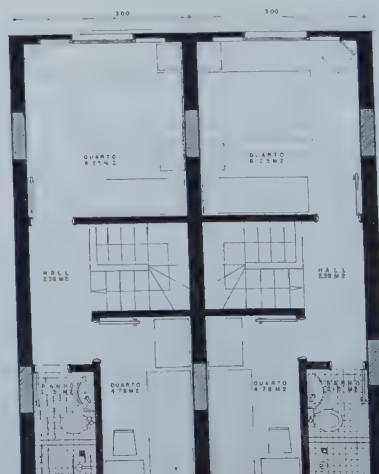
41



42



43



44

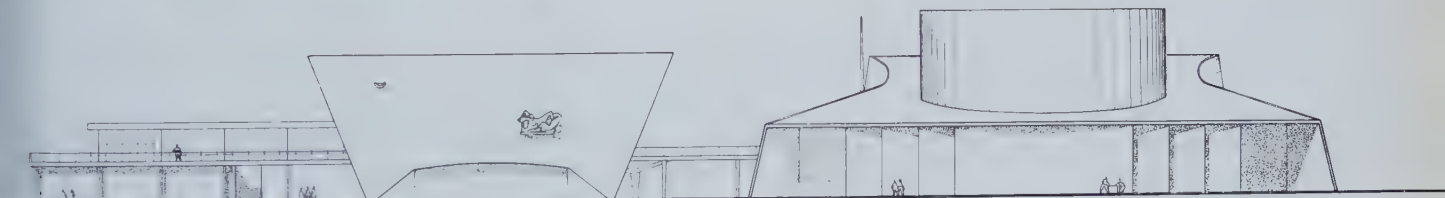
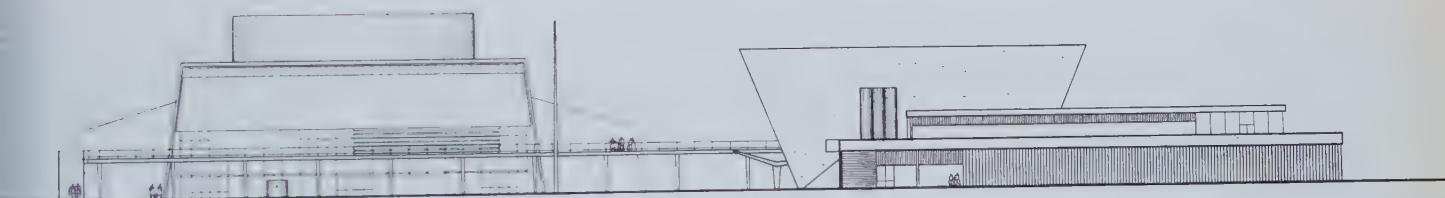
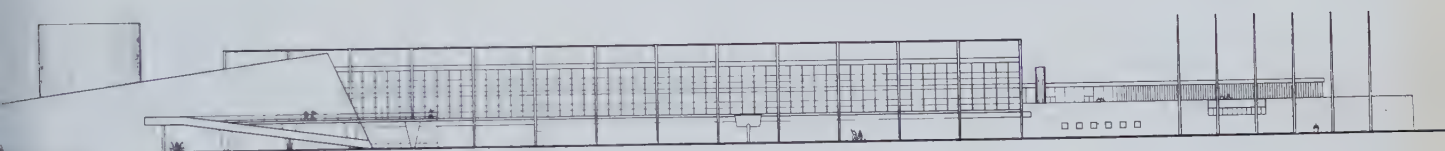


45. Veduta aerea di Rio de Janeiro con l'indicazione dell'area occupata dal Museo d'Arte Moderna, di Reidy, lungo la costa, al centro della zona d'ampliamento della città secondo il piano urbanistico dello stesso Reidy. Il Museo è in corso di costruzione su un progetto del 1952. La zona d'ampliamento ha permesso di triplicare le arterie costiere, ma non risolve lo strozzamento della spiaggia del Flamengo (a sinistra in alto).

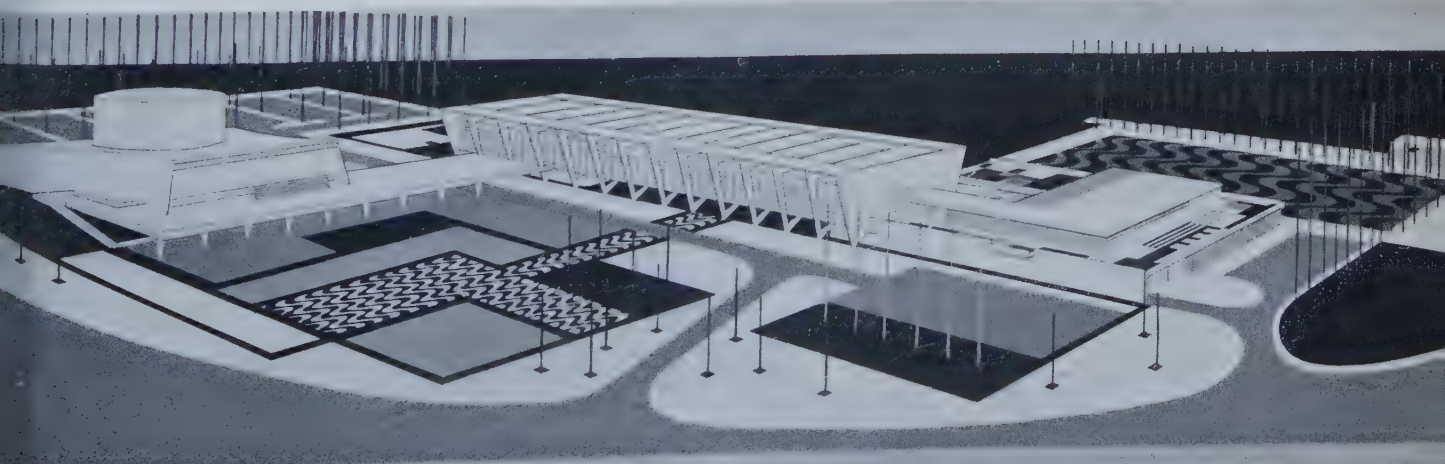
46-47-48-49. Prospetti delle facciate Sud, Nord, Ovest e Est del Museo.

50. Prospettiva generale. Il piccolo giardino del museo è stato disegnato da Roberto Burle Marx.

46 47 48 49



50



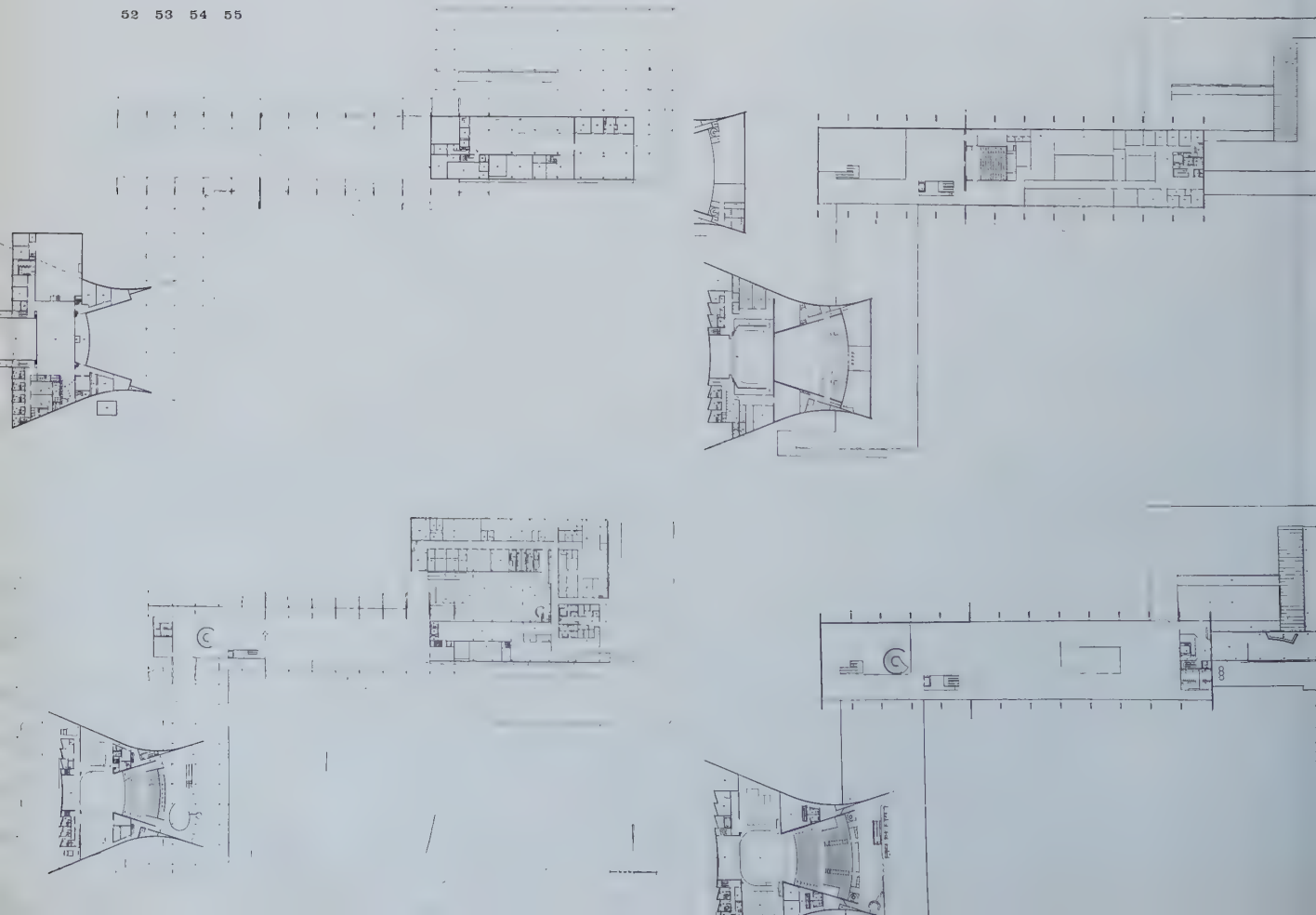


51. Particolare della struttura esterna di cemento armato del fabbricato principale. Alla base i pilastri si biforcano: uno degli elementi è inclinato verso l'interno, a sostenere il primo piano dell'edificio; l'altro è inclinato verso l'esterno fino a congiungersi con la trave laterale a cui è sospeso il secondo piano.
- 52-53-54-55. Pianta dell'interrato, del piano terreno, del I e del II piano.
56. Sezione longitudinale.

57. Sezione trasversale del corpo centrale, dove si trova la galleria d'esposizione lunga 130 m., larga 26.
58. Sezione trasversale del corpo centrale.
59. Pianta assonometrica dei tre corpi del museo.
60. Sezione trasversale del teatro annesso al museo.
61. Veduta del museo: la facciata verso la spiaggia di Gloria.

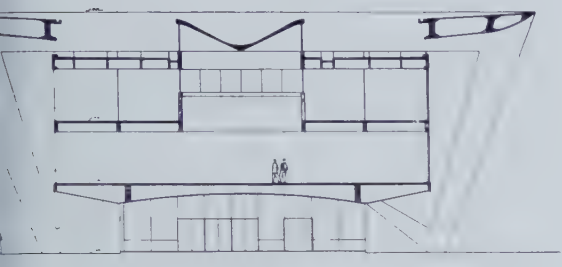


52 53 54 55

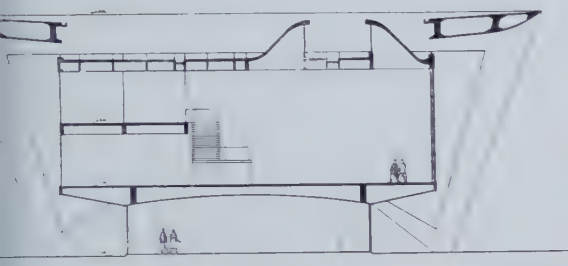




56



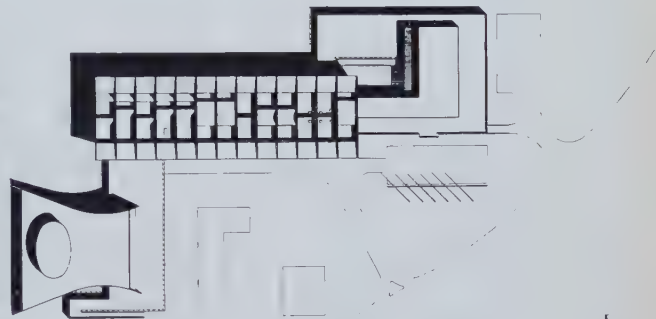
57



58



59



60

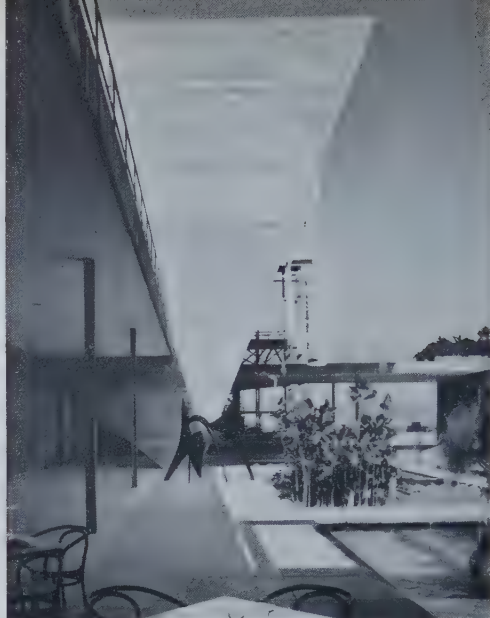
61







62



63

62-63-64. Particolari esterni del museo dal lato del giardino (disegnato da Burle Marx). A sinistra, il corpo centrale; a destra, la rampa che conduce alla terrazza della scuola. Sono visibili in primo piano le sedie Thonet del ristorante, modello 1870, nel centro uno « stabile » di Calder, esposto in occasione della personale nel settembre 1959.

64. Un altro particolare esterno, con la rampa a sinistra. A destra è visibile un « mobile » di Calder.

64



82



65

65. Il terrazzo panoramico della Scuola d'Arte, sulla baia di Guanabara; serve di collegamento con il Museo. Il pergolato frangisole è a lamelle di cemento armato. Al piano terreno, il ristorante.

66. Un ambiente della Scuola d'Arte, che funge temporaneamente da sala d'esposizione. I vetri esposti

sono di Timo Sarpaneva. Pareti vetrate sulla terrazza panoramica.

67. Corridoio fra le aule della Scuola d'Arte. Pareti in mattoni naturali, porte di legno, serramenti di alluminio. Pavimento di ceramica verde, soffitto bianco.

66



67







## Rino Levi: una nuova dignità all'habitat

Pur nei ristretti limiti di poche pagine (parlare del Brasile con completezza richiederebbe almeno due numeri di *Zodiaco*) la personalità di Rino Levi traspare abbastanza chiara dai documenti fotografici e dai disegni che pubblichiamo. E' un architetto interessante per l'assorbimento tranquillo e senza gli usuali *chocs*, e l'impiego razionale dei mezzi tecnici che offre la moderna società, riscontrabile in tutte le sue opere, sin dalle origini. L'uomo moderno deve allearsi alla tecnica e non rimanerne schiavo o riceverne un complesso d'inferiorità. Il progresso tecnologico è progresso umano quando viene assorbito dall'uomo senza abdicazioni di cultura. In un paese come il Brasile, rigoglioso e suscettibile di impennate di genio o di involuzioni repentine, piace vedere all'opera Rino Levi, accanto a un Niemeyer, a un Reidy od ai Roberto.

Levi è nato a Torino più di sessant'anni fa ed ha compiuto a Milano, al Politecnico e all'Accademia di Brera, i suoi studi. Appena formatosi, emigrò, nel 1926, in Brasile, dove si unì al gruppo degli architetti e intellettuali paulisti stretti intorno a Warchavchik, che propugnavano un'architettura moderna per il loro immenso paese ancora in piena trasformazione e le cui tradizioni architettoniche più recenti erano pochi timidi esempi di « liberty coloniale ». Il Brasile era già allora pervaso dalle prime avvisaglie di quella febbre edilizia che è giunta sino ai nostri giorni, e poteva offrire ad un giovane architetto molte fortunate occasioni di affinamento delle proprie qualità in esperienze formative. Di Rino Levi si citano spesso l'edificio Columbus del 1932 e il viadotto do Chà (« del tè ») del 1934 come i primi caposaldi della sua attività. Il progetto del viadotto dimostrava infatti la congenialità di Levi ai temi dell'urbanistica ed è un preannuncio dell'alta qualità del progetto di Brasilia, mentre l'edificio Columbus anticipa i grandi edifici pubblici realizzati a San Paolo ed a Caracas.

Ma naturalmente è anche la posizione di cultura di Rino Levi che, quanto le sue doti di pianificatore e costruttore, ci interessa in questa panoramica brasiliana. E la sua cultura — anche se fatalmente ha risentito agli inizi dell'insegnamento milanese in una stagione che non aveva ancora conosciuto gli stimoli creativi di Pagano o di Persico e che era testimone di un passaggio dal floreale al razionale con compromessi e manierismi di ogni genere (l'am-

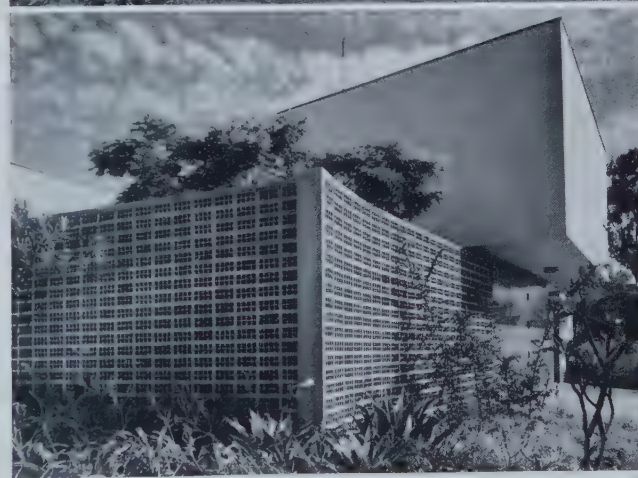


69



70

85



71

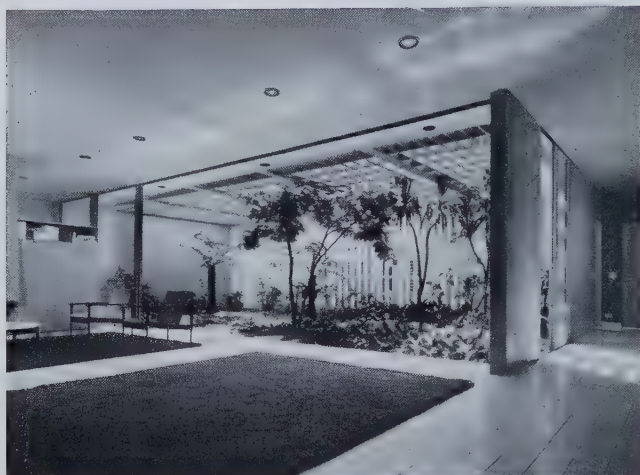


72

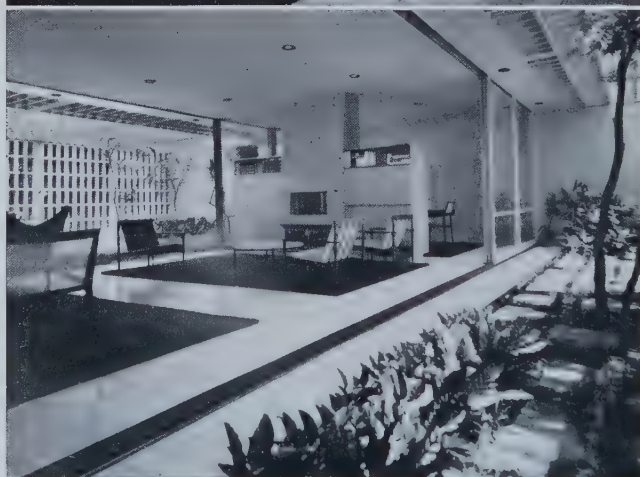




73



74



75



76

68. Rino Levi. Foto Paolo Gasparini, Caracas.  
 69. San Paolo. Casa Delgado Perez. La pianta.  
 70-71. Due vedute dell'esterno sulla strada. Foto Moscardi.  
 72. Facciata posteriore. Foto Moscardi.  
 73-76. Quattro vedute del soggiorno («estar»). Foto Moscardi.  
 77. Particolare della cucina.  
 78. Camera da letto.  
 79. Uno dei bagni.  
 80-81. Altre due vedute, con i giardini interni.

biente politico, squalificato ma ancora ambiguo, ne era causa principale) — è chiaramente razionalista. Oltre ai due esempi sopracitati, ci interessa una sua casa in rua Mazzini a San Paolo, del 1931, che anticipa di alcuni anni le analoghe esperienze italiane di Terragni a Milano (la casa Rustici) ed a Como (il Novocomum e la casa del fascio), e si ispira ampiamente all'esempio di Le Corbusier. Naturalmente il rigore di Le Corbusier è qui «ammorbidito» dall'ambiente brasiliano dove, più che le crociate per il rinnovamento del linguaggio architettonico e per una nuova urbanistica, occorre anzitutto creare un linguaggio, che fosse stimolante, vitale e fortemente reattivo in quel paese, e formativo.

Sarebbe interessante tentare di chiarire, a questo punto, se non ci mancasse lo spazio, questa vocazione razionalista del Brasile, che è fenomeno più complesso di una semplice dipendenza da influenze europee. Ricorrendo ad argomenti che gli amici crociani ci rinfacceranno di psicologismo elementare, diremo intanto che in Brasile il rigoglio della natura ha probabilmente provocato per contrasto un desiderio di classificazione, di ordinamento e di organizzazione razionale. Un paese, selvaggio e «organico» per natura, tende al razionale per progredire. E indubbiamente la venuta di Le Corbusier a Rio, che culminò con la costruzione del Ministerio da Educação e Cultura nel 1942 in team-work con i principali architetti locali (quale omaggio più grande al maestro di Parigi?), fu una consacrazione, più che un trionfale arrivo, delle tendenze locali. Quel grande edificio, possente e chiuso nei suoi *brise-soleil* come un guerriero nella sua armatura, continuò a influenzare profondamente i giovani dinamici architetti di Rio e San Paolo. E ancor oggi il Ministerio appare opera valida e senza parti caduche. In queste pagine di Zodiac presentiamo tre recenti opere di Rino Levi; la casa Castor Delgado Perez, il progetto di Brasilia — terzo premio al concorso nazionale dopo quello di Villanova Artigas — e gli uffici Elclor. Il piano per Brasilia stupirà il lettore per l'inventività, il coraggio e il rigore scientifico di Levi, soprattutto scoprendo poi nelle altre due opere l'altro inatteso aspetto della personalità dell'architetto, quello umanistico, intimo e raffinato.



77 78



79 80

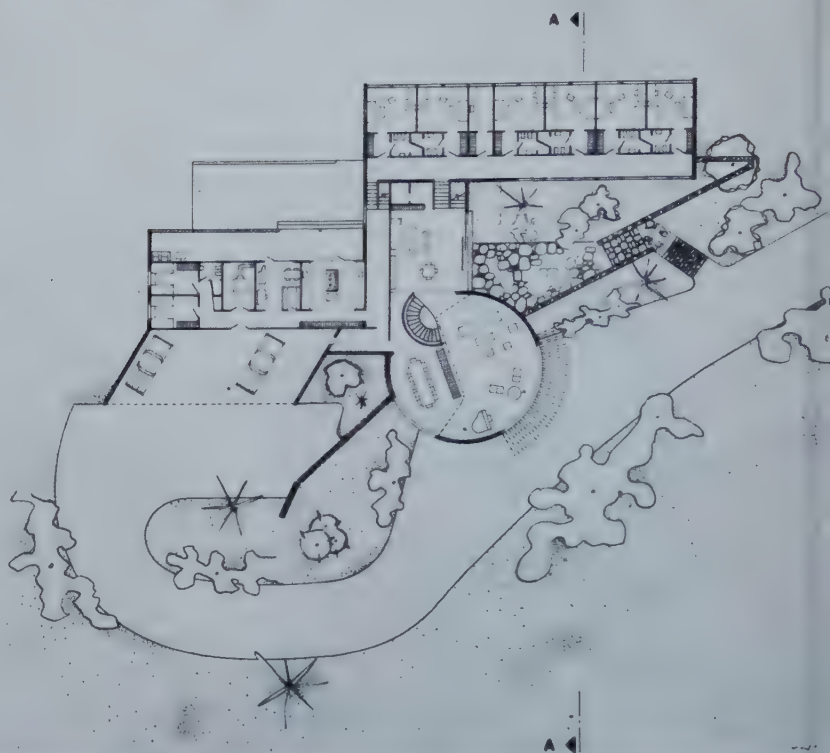
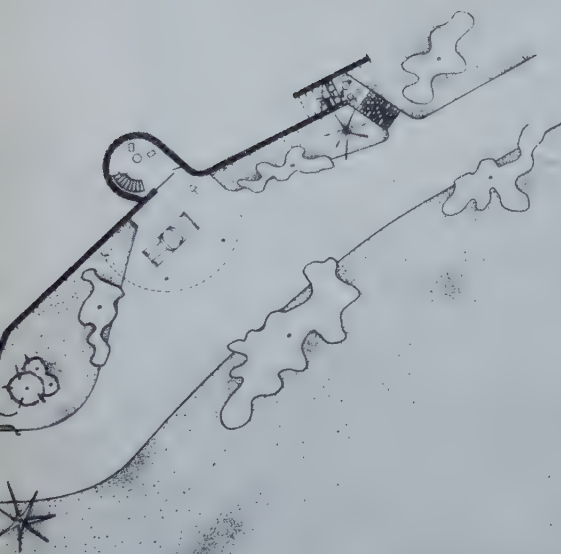
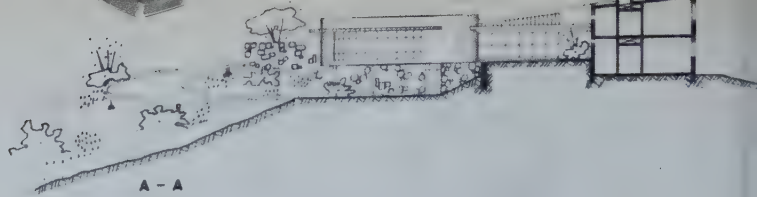


87



81





82. Edificio per uffici della Società Elclor, a Rio Grande. Pianta.

83. Veduta generale, dalla fabbrica.

84-86. Tre vedute verso la strada. La « visiera » sull'ampio finestrato è in cemento armato rivestito di mosaico di gres.

87. Il corpo degli alloggi, rivestito di ondulato in fibro-cemento.

88. Scala che conduce al settore di rappresentanza.

89. Veduta della hall.

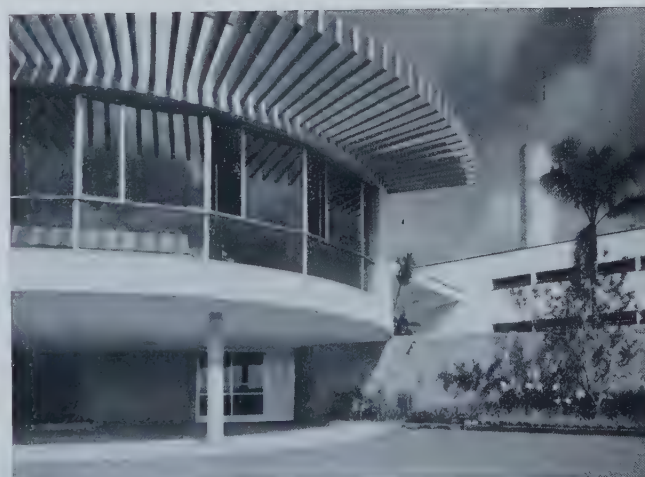
90-91. Soggiorno, con veduta sulla fabbrica.

Forse è addirittura possibile distinguere due sfere di attività, sempre parallele, nell'opera di Rino Levi, che possono corrispondere ai due momenti della giornata di un uomo: il momento attivo, funzionale, « tecnico », e il momento di cultura: cioè l'azione e la contemplazione. Sembra quasi che per Rino Levi il mondo del progresso in perenne e sorprendente sviluppo debba arrestare i suoi diritti sulla soglia della casa, che è fuori del tempo e dove lo spirito, richiudendosi in se stesso, rifiuta di partecipare al flusso della storia. Lo studio e l'utilizzazione di ciò che offre una civiltà tecnologica insomma non implicano forzatamente un'accettazione senza riserve. L'attività di Rino Levi, grande costruttore di ospedali, pianificatore di città, progettista di cinematografi e di edifici industriali, va dunque distinta da quella di architetto e arredatore di case private, di *fazendas*, e di pittore sensibile (un po' nell'orbita di Léger: controprova della sua vocazione razionalista e cubista)? Certo, queste opere destinate al momento privato della giornata dell'uomo rifiutano sostanzialmente di affrontare il problema linguistico dell'architettura d'oggi, sia nel campo estetico che in quello più dinamico e politico, e preferiscono adagiarsi nella « fatica » intellettuale della strutturazione di elementi scelti con sereno disprezzo per ogni problematica, a differenza di Vilanova Artigas, personalità certamente antitetica. Sotto la matita di Levi nascono case d'abitazione destinate evidentemente a dare una nuova dignità al significato dell'habitat contemporaneo, ma questo dualismo tra funzionalismo e contemplazione è il problema centrale dell'architetto. Viene affrontato, viene risolto? In qualche caso, per esempio in Brasilia, c'è una felice soluzione di compromesso, e i grandi superblocchi destinati ad alloggiare sedicimila persone fruiscono di giardini e di determinate condizioni di isolamento individuale. Resterebbe da chiarire se Levi, raffinato uomo di cultura, si sforzi programmaticamente di tenere separate queste due facciate del vivere quotidiano, o se tenti di colmare il distacco in un momento di sintesi.

La casa Castor Delgado Perez di San Paolo, 1959, destinata ad un importatore di vini, è un esempio tipico della concezione di Levi. Questa casa svolge la sua pianta tra due zone verdi, una verso la strada e l'al-



84 85



86



87





88



89



90



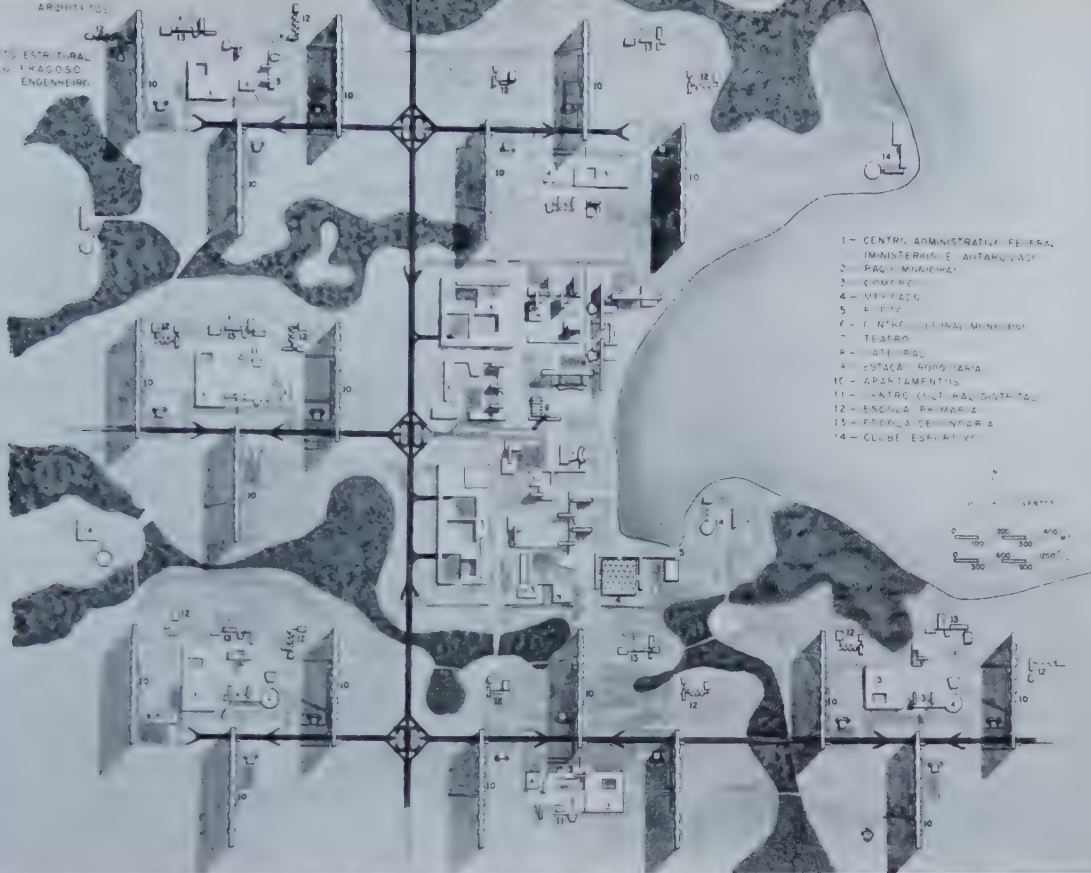
92-105. Progetto per Brasilia, a cura di Rino Levi (Roberto Cerqueira Cesar e L. R. Carvalho Franco, architetti associati). Questo progetto, com'è noto, non fu accolto dalla commissione governativa, principalmente perché anteponeva alle ragioni di rappresentanza quelle di una pura funzionalità. Tuttavia anche nel piano-pilota di Levi era dato molto rilievo all'area e agli edifici della camera dei deputati, del senato, del governo (i « tre poderos ») e del Supremo Tribunale Federale. Uno degli aspetti più interessanti del piano di Rino Levi consiste nel concentramento della popolazione entro un raggio di un chilometro circa dalla zona centrale, mentre in

tra chiusa da un alto muro, e ne include altre due, più piccole: due giardini tropicali, chiusi anche verso l'alto per ragioni di sicurezza da elementi di cotto che lasciano abbondantemente filtrare il sole violento. Questa casa, come anche la stessa residenza dell'architetto, di qualche anno precedente, richiama alla mente la concezione della casa nell'antichità romana più ancora che certi moduli compositivi di derivazione orientale che in Brasile si ritrovano non raramente, come del resto in California. Come nell'antica casa romana, le stanze si affacciano verso una o più zone verdi, anche se gli stupefacenti fiori tropicali sostituiscono le sculture elleniche. L'amore di Rino Levi per le piante è forse un altro indizio di questa tendenza irresistibile alla *privacy*. Le zone verdi portano il fulcro visivo dell'opera d'architettura all'interno, e la rovesciano tutta verso il didentro. Le facciate, volumetricamente corrette, secondo un lessico razionalista non esasperato, e sempre tonalmente risolte, d'altra parte, con una cura che ricorda i migliori architetti organici, sono ridotte ad una secondaria funzione di protezione dall'esterno e di involucro. Naturalmente il rovesciamento compositivo della pianta accentua l'importanza dell'arredamento e lo eleva alla funzione di protagonista dell'opera insieme al succedersi degli spazi interni. I quali si srotolano sotto i passi del visitatore senza offrirgli particolari occasioni di esercitazione dialettica, avvolgendosi serenamente attorno ai due o tre piccoli giardini che sono il « cuore » della casa. L'intervento di Rino Levi come botanico acquista importanza, e la scelta dei materiali da costruzione non appare più importante della scelta di un tipo di pianta. Nel progetto per la società Elclor, come negli altri che egli ha realizzato recentemente è attento l'interesse per l'organizzazione dei volumi, altra conferma della sua derivazione razionalista e cubista, ma i particolari attenuano garbatamente l'inevitabile rudezza dell'impianto generale e la pianta cerca di seguire la orma del terreno. L'edificio si staglia candido contro il rilievo verde del terreno e partecipa vivamente del paesaggio. E questa era forse l'ambizione maggiore di Rino Levi.

Bruno Alfieri

PROJETO  
RINO LEV  
ROBERTO FERREIRA FEYER  
CARLOS CAMALLO MARIN  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL  
PAULO MAGALHÃES  
ENGENHEIRO





PROJETO - RUI LEVI  
ROBERTO CERQUEIRA ZESKA  
LUI CARVALHO FRANKO  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL - PAULO PRADO  
ENGENHEIRO

- 1 - CONJUNTO DE HABITAÇÃO INTENSIVA
- 2 - CONJUNTO DE HABITAÇÃO EXTENSIVA
- 3 - CENTRO URBANO
- 4 - ZONA INDUSTRIAL
- 5 - ZONA DE SERVIÇOS
- 6 - ZONA DE COMERCIO
- 7 - ZONA DE COMERCIO
- 8 - ZONA DE COMERCIO
- 9 - ZONA DE COMERCIO
- 10 - ZONA DE COMERCIO
- 11 - ZONA DE COMERCIO
- 12 - ZONA DE COMERCIO
- 13 - ZONA DE COMERCIO
- 14 - ZONA DE COMERCIO
- 15 - ZONA DE COMERCIO
- 16 - ZONA DE COMERCIO

## BRASILIA

## PLANO PILOTO

ORGANIZAÇÃO DOS CONJUNTOS DE HABITAÇÃO

PROJETO - RUI LEVI  
ROBERTO CERQUEIRA ZESKA  
LUI CARVALHO FRANKO  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL - PAULO PRADO  
ENGENHEIRO

SUPERBLOCO DE 4000 HABITANTES

(1) UNIDADE DE 1000 HABITANTES

(2) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(3) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(4) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(5) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(6) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(7) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(8) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(9) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(10) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(11) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(12) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(13) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(14) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(15) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(16) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(17) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(18) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(19) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(20) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(21) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(22) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(23) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(24) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(25) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(26) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(27) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(28) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(29) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(30) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(31) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(32) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(33) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(34) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(35) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(36) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(37) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(38) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(39) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(40) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(41) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(42) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(43) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(44) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(45) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(46) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(47) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(48) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(49) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(50) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(51) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(52) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(53) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(54) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(55) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(56) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(57) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(58) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(59) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(60) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(61) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(62) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(63) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(64) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(65) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(66) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(67) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(68) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(69) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(70) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(71) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(72) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(73) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

(74) ELEMENTO DE 200 HABITANTES

(75) ELEMENTO DE 1000 HABITANTES

PROJETO - RUI LEVI  
ROBERTO CERQUEIRA ZESKA  
LUI CARVALHO FRANKO  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL - PAULO PRADO  
ENGENHEIRO

## 1. HABITAR

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

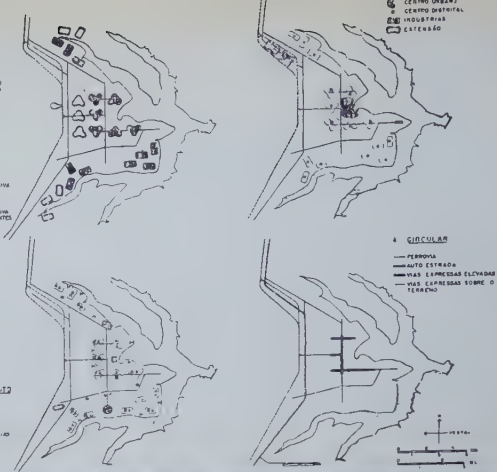
CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO INTENSIVA

CONJUNTOS DE HABITAÇÃO EXTENSIVA



quello di Lucio Costa ed Oscar Niemeyer, poi realizzato, la città si sviluppa longitudinalmente senza preoccupazione per le grandi distanze. Il concentramento della popolazione avviene in grandi *unidades d'habitation* convenientemente organizzate ed equipaggiate.

Il settore di abitazione intensiva è diviso in sei gruppi di 48.000 abitanti, ciascuno con un proprio centro distrettuale. La popolazione di ciascun gruppo è alloggiata in tre « superblocchi » di 16.000 abitanti.

Ogni « superblocco » è praticamente diviso in quattro unità di 4000 abitanti, sempre con servizi complementari. La distanza tra i superblocchi è di 800 metri, in modo da offrire agli abitanti notevoli possibilità panoramiche. Ogni superblocco ha un proprio « parking », oltre ai garage collegati agli ascensori. L'accesso dei veicoli ai gruppi di abitazione intensiva avviene per mezzo di strade sopraelevate collegate alla grande autostrada Nord Sud. Ogni unità d'abitazione di 4000 abitanti è servita da una strada in-

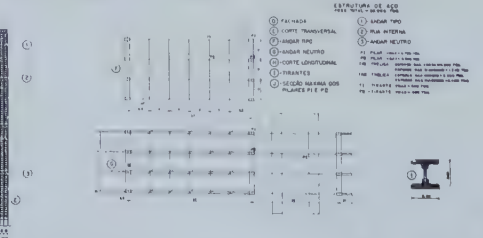
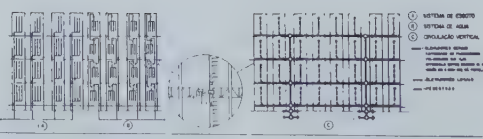
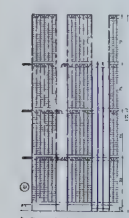
## BRASILIA

## PLANO PILOTO

DADOS TÉCNICOS DO VANTAGEM

PROJETO - RUI LEVI  
ROBERTO CERQUEIRA ZESKA  
LUI CARVALHO FRANKO  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL - PAULO PRADO  
ENGENHEIRO



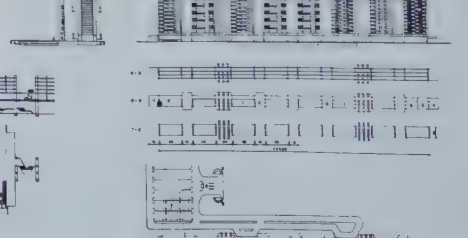
## BRASILIA

## PLANO PILOTO

DADOS TÉCNICOS DO VANTAGEM

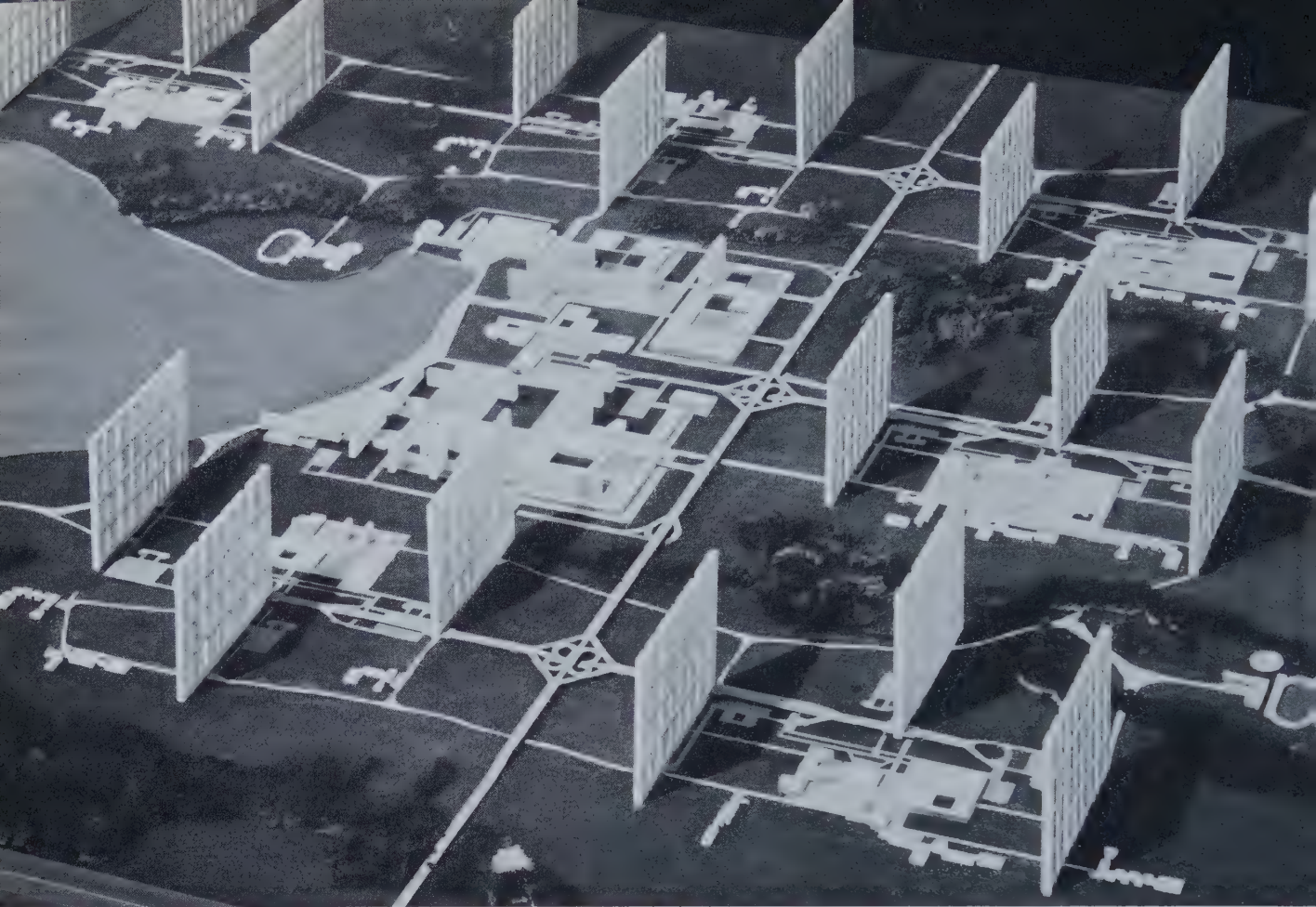
PROJETO - RUI LEVI  
ROBERTO CERQUEIRA ZESKA  
LUI CARVALHO FRANKO  
ARQUITETOS

PROJETO ESTRUTURAL - PAULO PRADO  
ENGENHEIRO

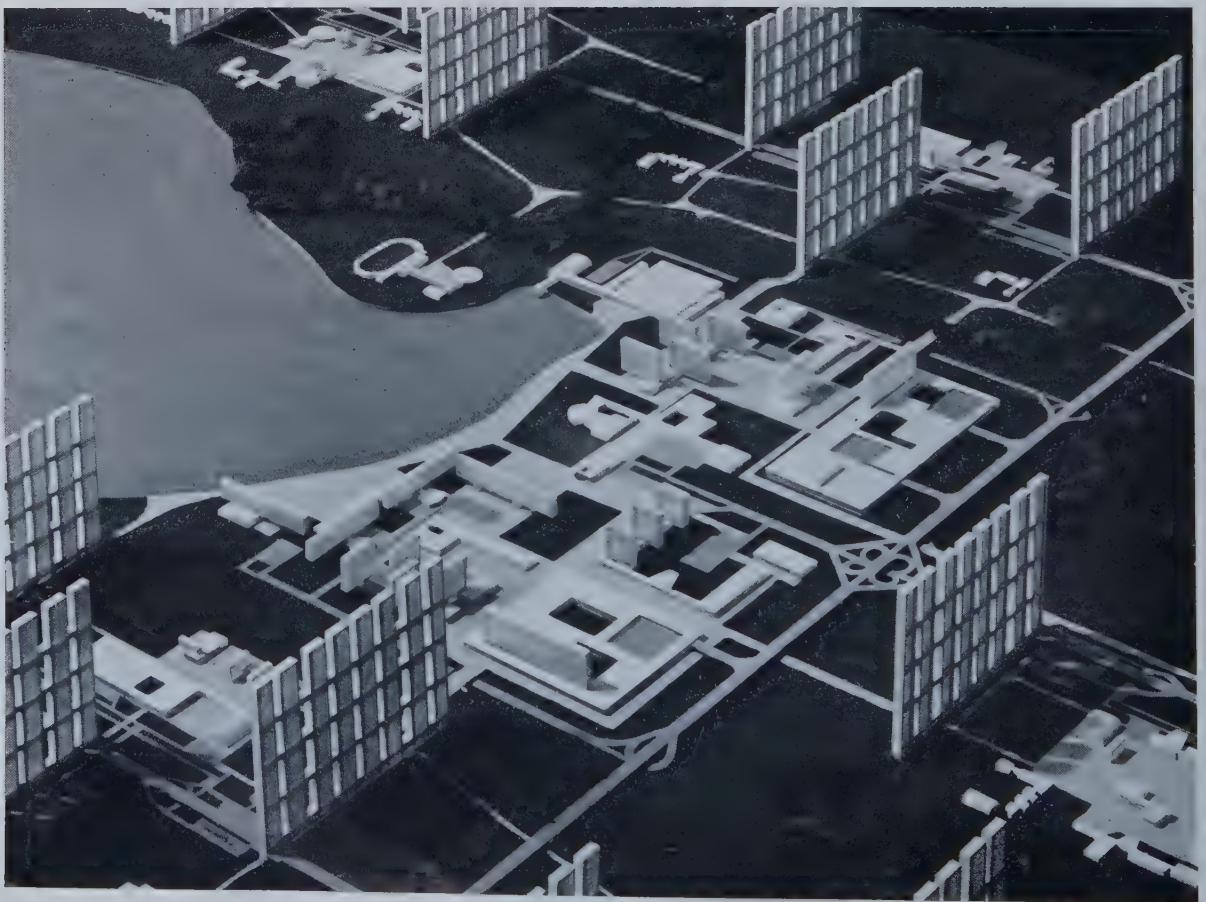






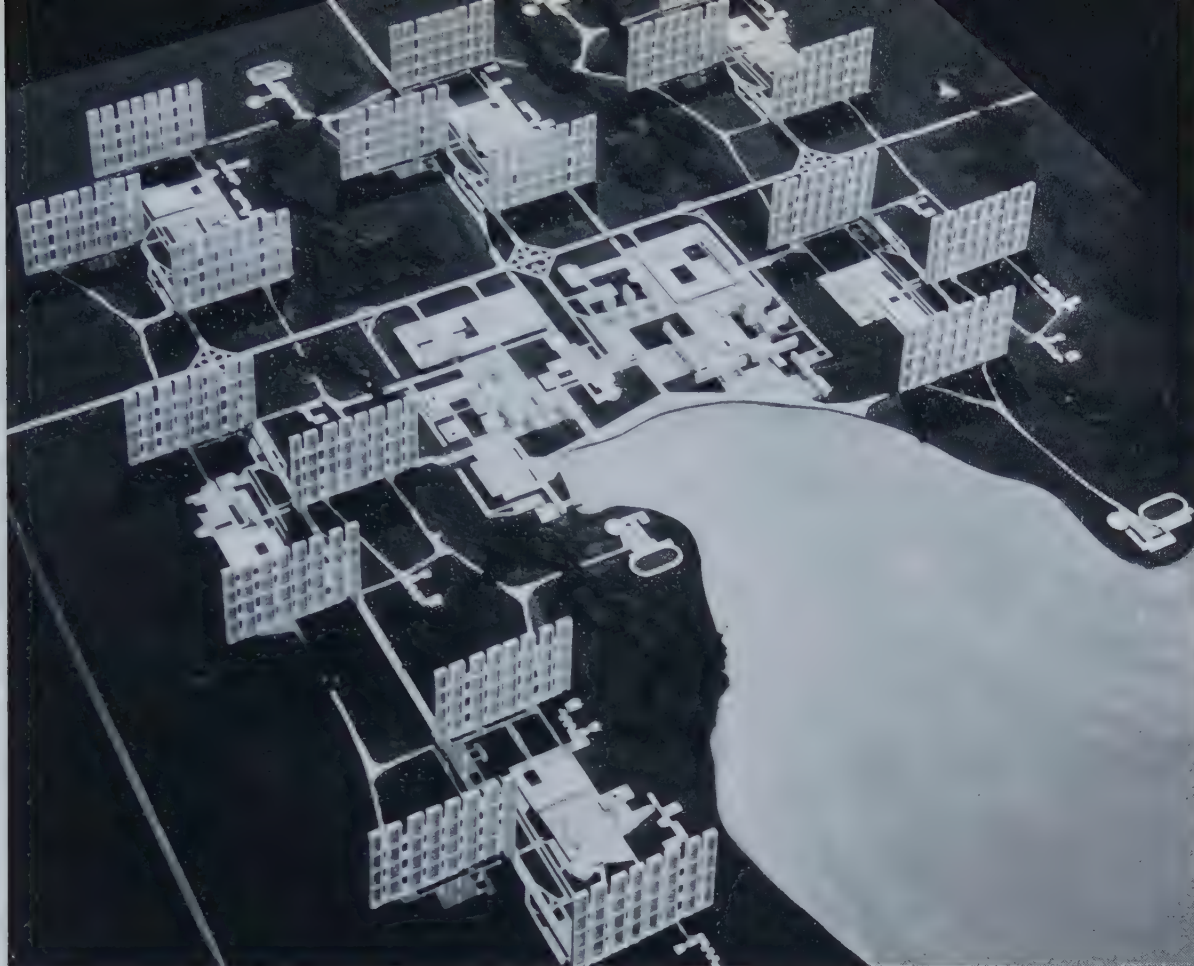


102



103





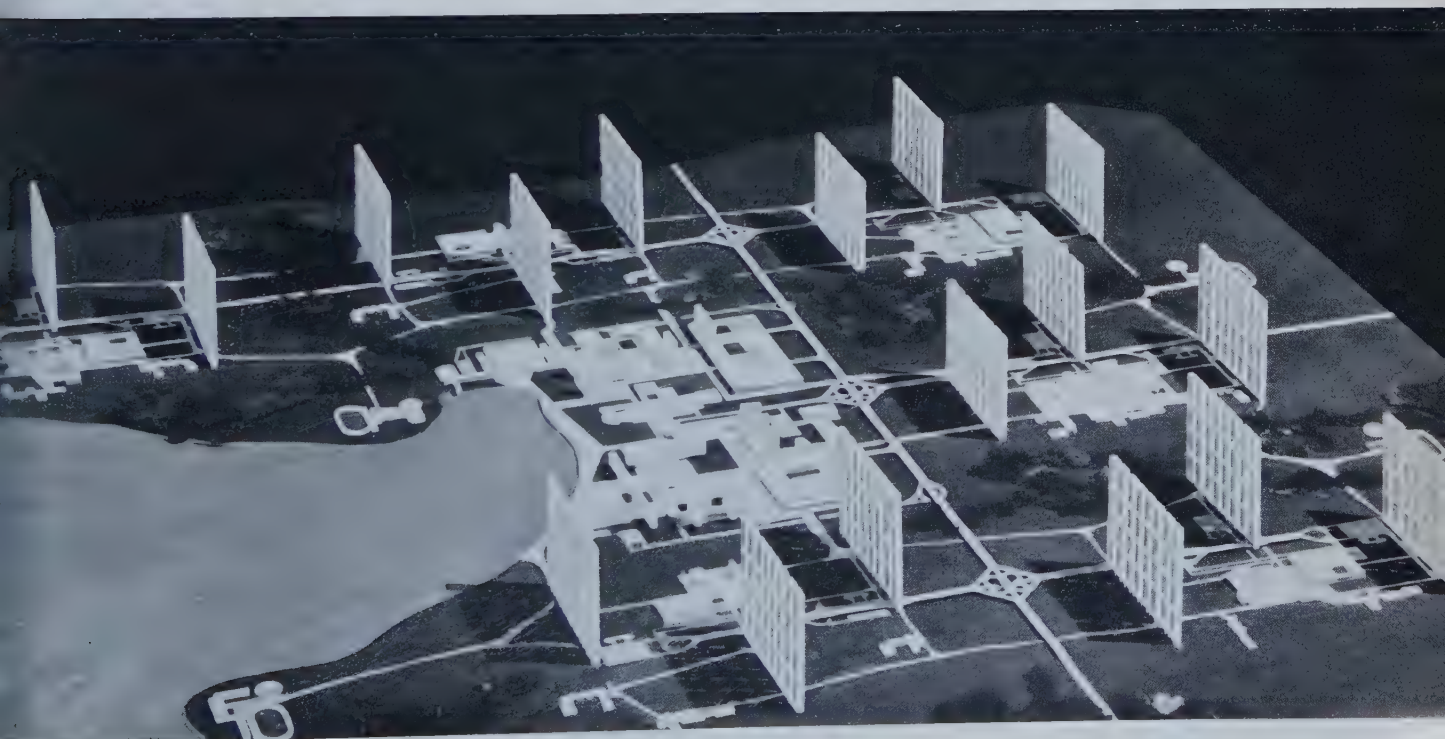
104

95

tamente studiata per mezzo degli ascensori primari e secondari. Conoscendo Rino Levi, è facile capire come il suo problema principale, nella progettazione di questi «superblocchi», debba essere stato quello della tutela della libertà degli abitanti. L'esame accurato del progetto ci dà una risposta positiva. L'esempio di Le Corbusier ha qui fruttificato positivamente. L'effetto complessivo del progetto di Rino Levi è costituito dall'annullamento delle distanze, non compromesso dai difetti di un addensamento

irrazionale. La mole dei «superblocchi» stagliantisi contro il cielo azzurro del Goiás, e soprattutto la possibilità di vivere, ad un'altezza di due o trecento metri, un'esistenza aerea, in un paese dal clima soffocante, ci tolgono le ultime perplessità. Al vieto e sorpassato concetto della «città-giardino» destinata fatalmente ad essere distrutta dalle sopraggiungenti attività economiche determinanti di sventramenti inqualificati, era necessario sostituire un piano coraggioso e radicale.

105







## João Vilanova Artigas: ricerca brutalista

L'impressione complessiva che si riceve dalle opere d'architettura di João Vilanova Artigas (nato nel 1915 a Curitiba) è di una aperta e viva problematicità (spinta talvolta sino alle soglie di uno sperimentalismo che per la sua « spietatezza » può sembrare a qualcuno persino ingiustificato), sempre impregnata di cultura e mai priva di coraggio. Il suo curriculum d'architetto ha inizio con esperienze organiche molto vicine al grande insegnamento di Wright, e giunge oggi ad alcune realizzazioni che appaiono prossime alle esperienze post-cubiste e più propriamente « brutaliste » che hanno già i loro *leaders* negli inglesi Smithson e nell'italiano Viganò e ricchi fermenti creativi in quasi tutte le pieghe dell'architettura europea ed americana. Da Wright al brutalismo è un itinerario inconsueto, le cui motivazioni vanno direttamente reperite nella complessa personalità di Artigas, fortemente reattiva all'ambiente che lo circonda e le cui convinzioni politiche e sociali portano nell'ambito dell'architettura l'affermazione primaria e di principio della difesa dei valori dell'individualità e successivamente quella di una più sottile e contorta difesa della « socialità » mediante forme brute e « antigraziose ». La partenza da posizioni wrightiane era già un atto polemico, nell'ambiente brasiliano attratto dal razionalismo lecorbusierano; in seguito intervenne un'analisi dell'ambiente sociale e un accostamento a certe interessanti opere del liberty coloniale; infine (il passo era più breve) sopraggiunse una crisi, sempre estremamente complessa e ricca di fermenti politici, etici ed estetici, che determinò la negazione dell'« ornato » e la ricerca brutalista. Artigas cerca oggi negli spazi architettonici in dinamica successione una rottura del « tempo » che contraddistingue l'architettura conformista e borghese, e questa reazione vuol anche essere una risposta a tutti gli interrogativi che investono le ragioni stesse dell'esistenza, e che piace di veder presenti in un architetto, finalmente, dopo i pur illustri precedenti profetici, riformatori e pianificatori dei razionalisti, troppo profetici per non apparire stranamente esenti dai dubbi che sono etichetta dell'uomo. Nella casa Mendonça a San Paolo, una delle sue costruzioni più significative e probanti, l'individuo può trovare un'etica nell'« uso » di un'architettura-manifesto che è tutta una riaffermazione della necessità di una ininterrotta ricerca formale. La casa presenta sulla strada una facciata

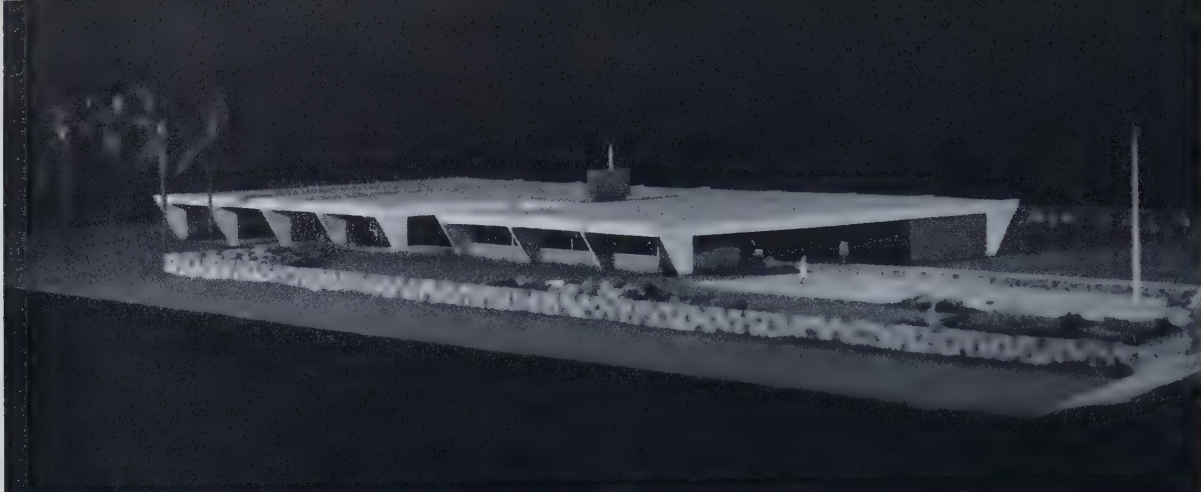
tinteggiata crudamente di azzurro scuro e di bianco, a triangoli (vedi le illustrazioni 119, 122 e 123). Queste forme hanno come scopo la rottura della superficie, preannuncio della complessa organizzazione degli spazi interni, e servono anche a dilatare la massa della costruzione, stretta tra ville e villette anonime della periferia della metropoli. Giungiamo a credere che l'estrema ristrettezza di spazio (tema consueto a diverse opere recenti di Artigas) abbia solleticato ancor maggiormente le ansie dell'architetto. Inserire un'abitazione in pochi metri cubi tra una pletora di costruzioni senza interesse, equivale a dare all'individuo una ragione di vita nel grigio generale. La successione degli spazi interni della casa, che offre infiniti punti di vista pur nella nudità dei materiali e nella povertà dell'insieme (la casa è di tipo economico), è la caratteristica principale della costruzione. E la facciata, parallelepipedo aggettante, diventa veramente un manifesto dell'architettura bruta. In un ambiente ottimistico e, con Brasilia, anche celebrativo e simbolico, la casa Mendonça riafferma valori più vicini all'individuo, pur tinti vagamente di toni esistenziali, che suonano di opposizione. Accanto ai grandi ospedali di Rino Levi, al Pedregulho di Affonso Reidy, ai blocchi d'abitazione dei fratelli Roberto o alla nuova capitale di Lucio Costa e di Oscar Niemeyer, esiste dunque anche un'architettura drammaticamente contraddittoria. Noi non possiamo che trarne motivo di lieto auspicio per le future sorti dell'architettura brasiliana: questo grande Brasile, per la complessità delle sue fonti di cultura e d'ispirazione, non è dunque sede di un'occasionale ventata ispiratrice, ma terreno per più duratura produzione.

Il grandissimo stadio per il Futebol Club di San Paolo, ancora in costruzione, è un'opera di alta ingegneria e di grande purezza formale, dove l'impiego massiccio del cemento armato e le inusitate proporzioni hanno evidentemente permesso ad Artigas di tralasciare il tema prediletto dello sconvolgimento degli spazi di ridotte dimensioni: qui il dialogo spazio-individuo si dilata e si rasserena nella coscienza di un servizio alla collettività. La polemica di Artigas è dunque presente solo nelle sue opere costrette da limiti angusti e da preventivi-spese minimi? La scuola (vedi illustrazioni 107-115) sembrerebbe rispondere positivamente, mentre la Residência Baeta, precedente di qualche anno alla casa Mendonça, presenta i problemi di Artigas ancora in uno studio embrionale. Noi crediamo che ad Artigas debba essere offerta l'opportunità di affrontare grandi temi costruttivi, per poter sciogliere nell'impegno più ampio le doti di una personalità ormai matura e di alto interesse.

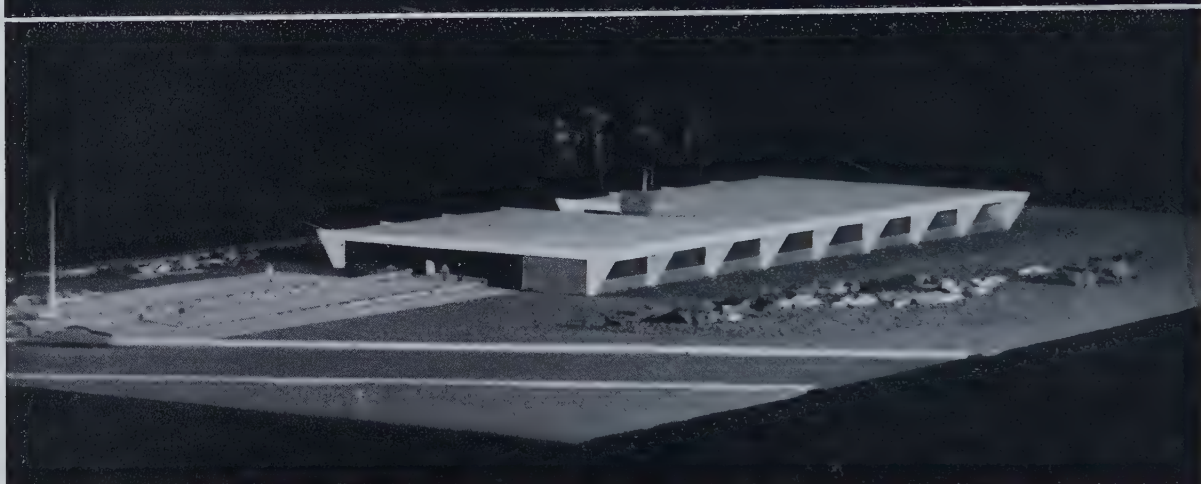
Bruno Alfieri



107



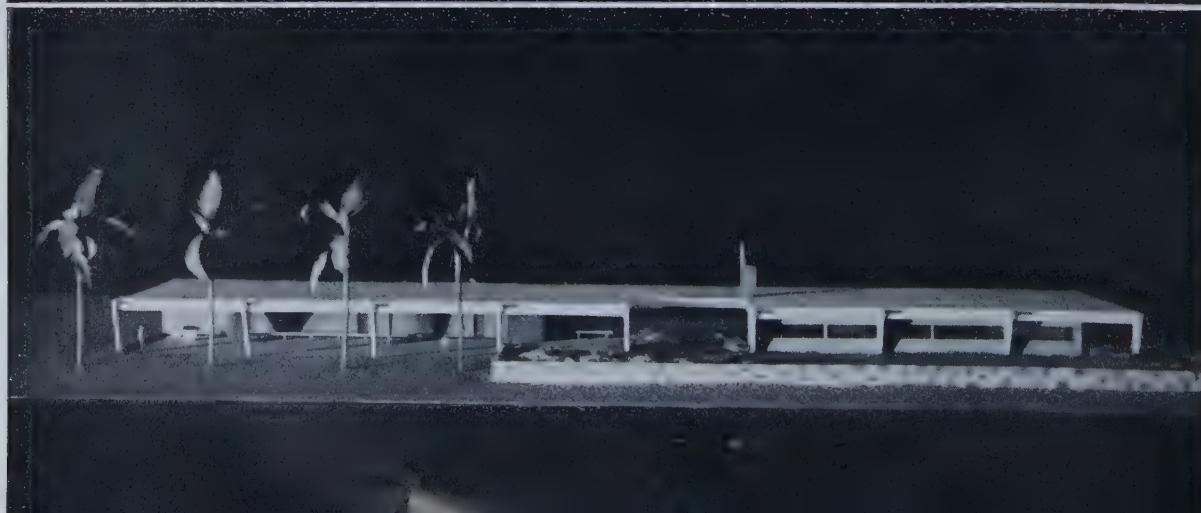
108

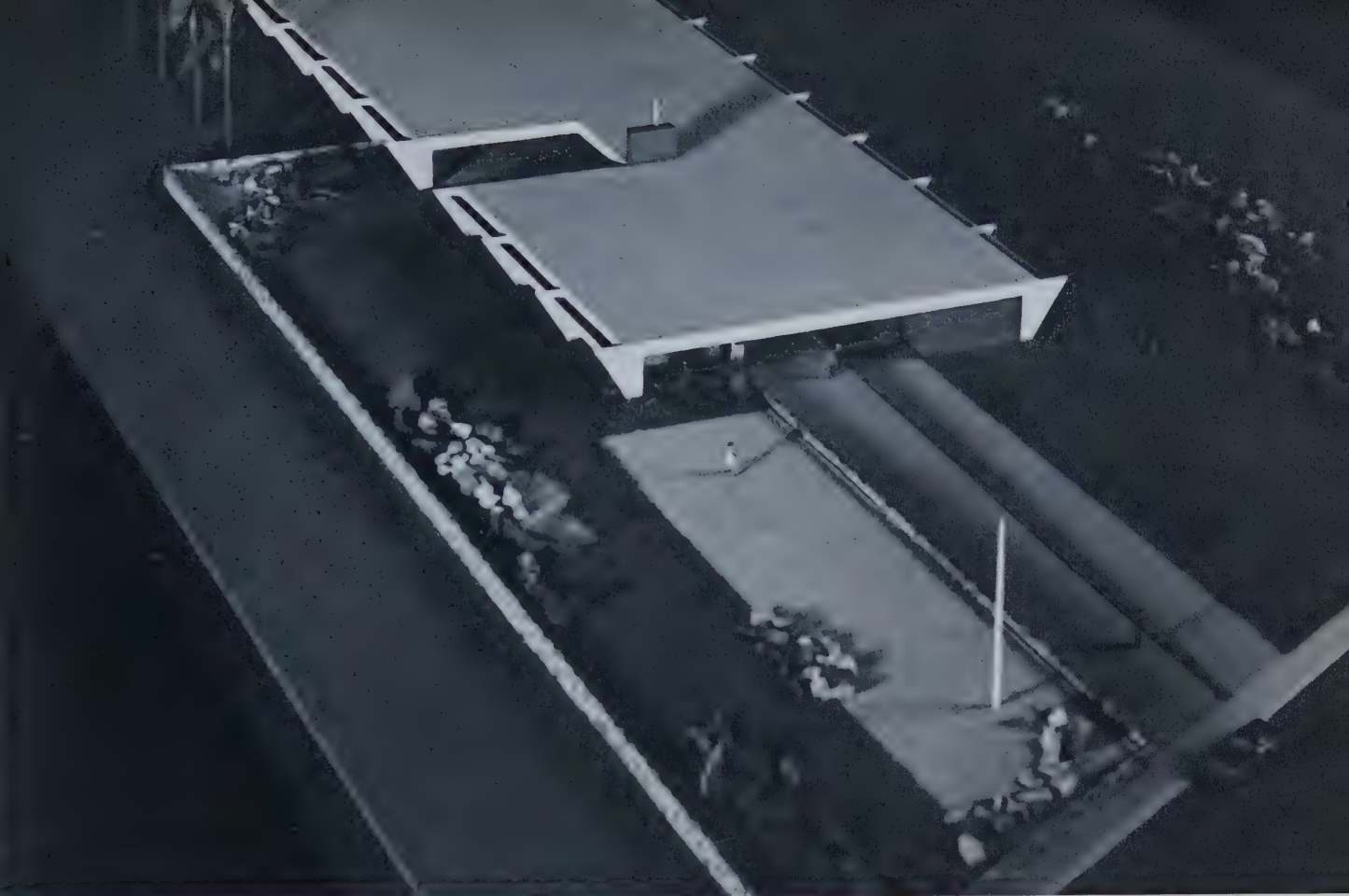


109



110





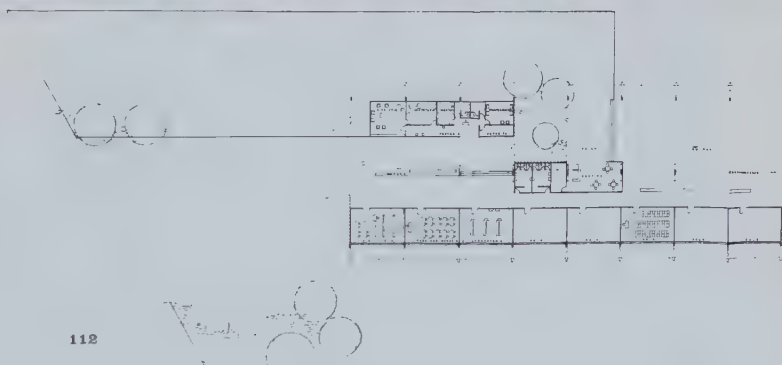
111

106. João Vilanova Artigas.

107-111. Ginnasio di Itanhaem, stato di San Paolo.  
(Maquette). L'edificio rappresenta il tentativo di realizzare una scuola a pianta interamente aperta, ma dall'interno rigidamente organizzato. In costruzione.

112. Pianta.

113-114-5. Le quattro fronti.



112

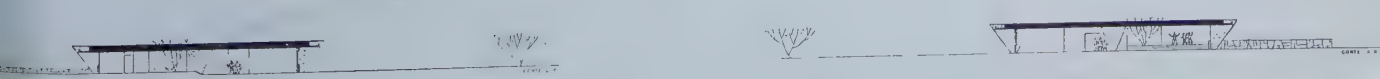
113



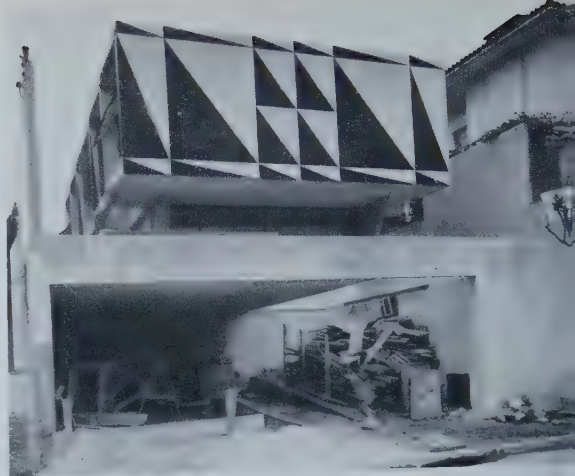
114



115







119

116-118. Casa Mendonça a San Paolo, 1959-1960. Tre vedute dell'interno, non ancora completato. Foto Moscardi.

119-122-123. La facciata sulla strada. Foto Moscardi.

120. Pianta del pianterreno.

121. Pianta del primo piano.

117



118



120



121

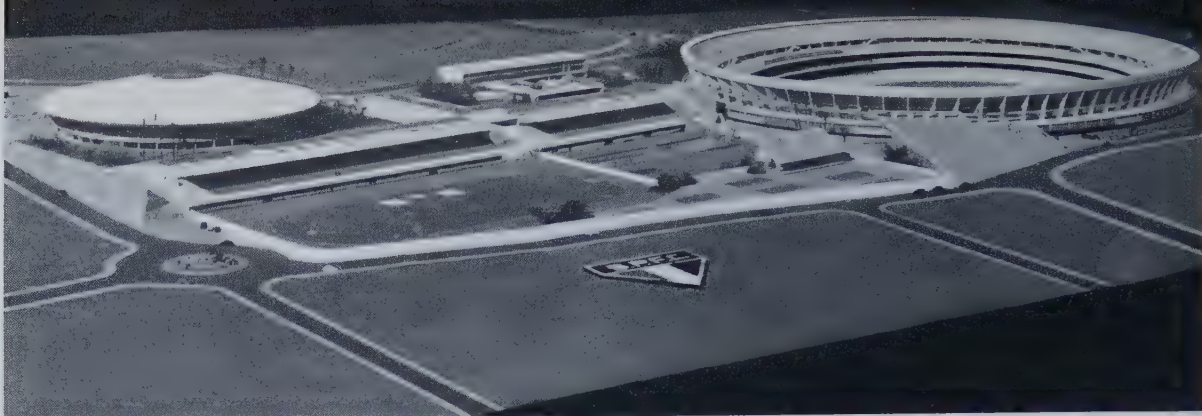




101







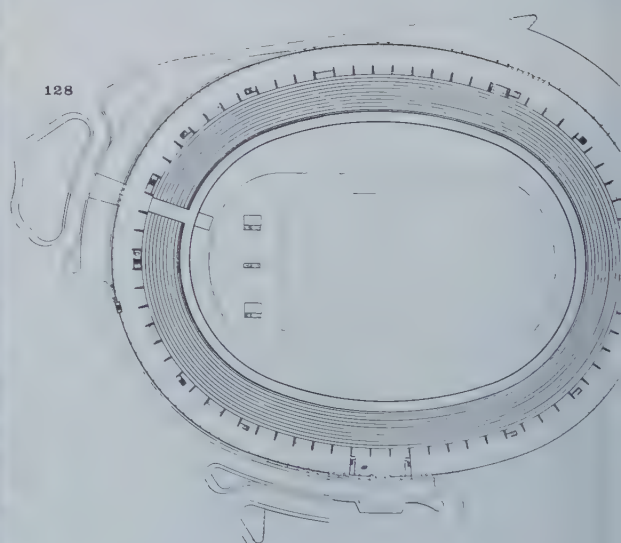
124

125 126 127



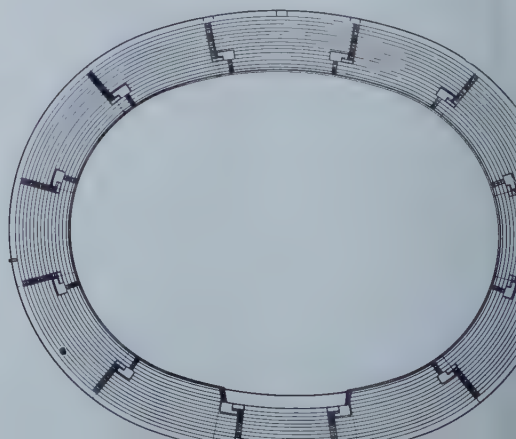
124-127. Stadio del « São Paulo Futebol Club » (in costruzione): quattro vedute del plastico d'insieme.  
128-129. Pianta a terra e a mezza altezza.

130-131. Due vedute dello stadio in costruzione.



128

129







130

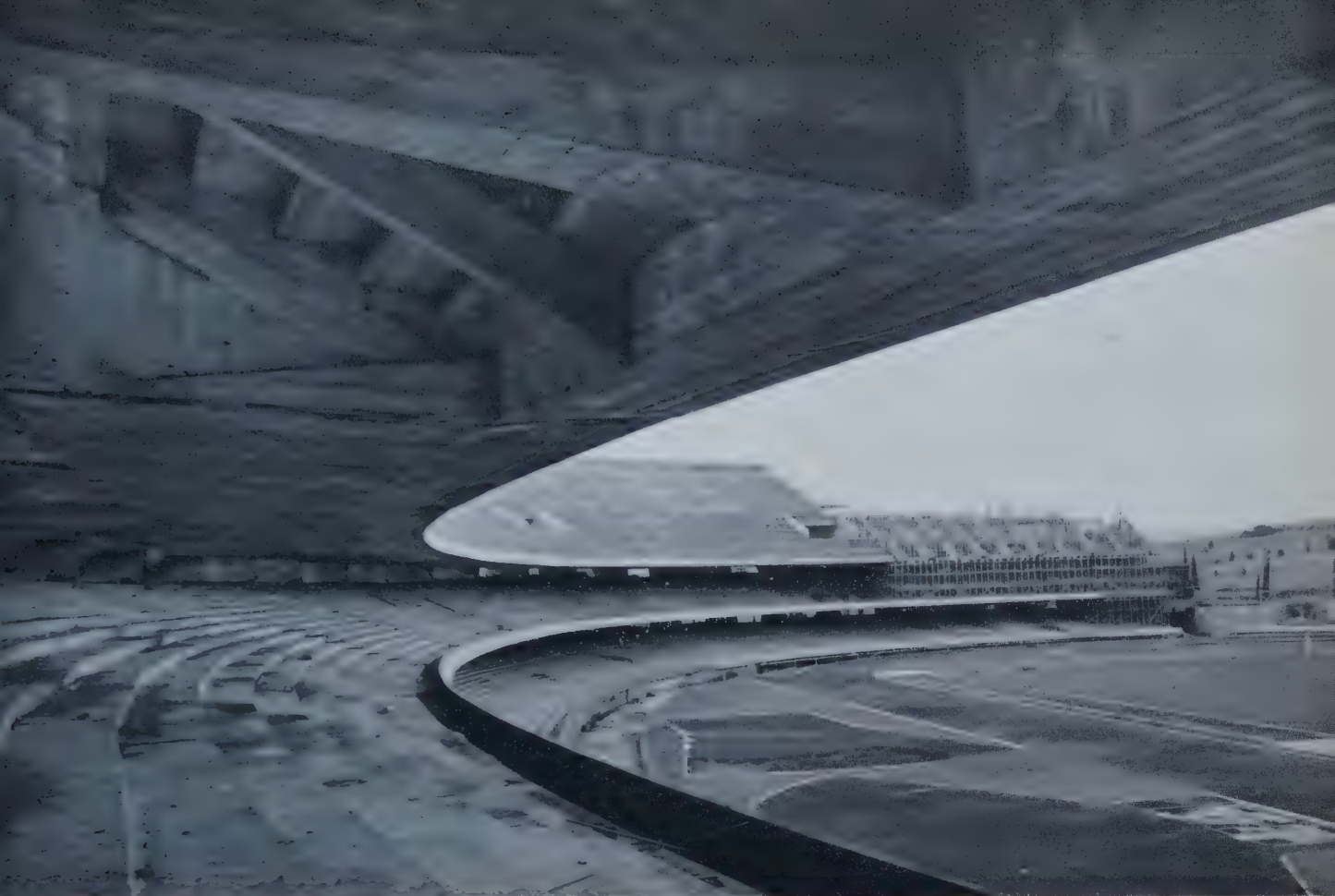
131











135

132-138. Altre vedute dello stadio. I due pilastri che si vedono nelle illustrazioni 133 e 136 servono per portare i cavi dell'illuminazione.



137

136



138

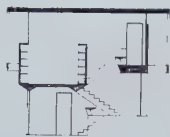




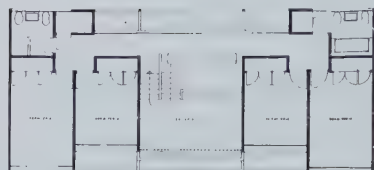
139



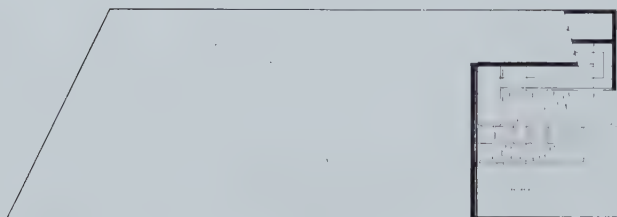
140



141



142



143



144

139-142. Residencia Baeta, alla periferia di San Paolo 1952. Piante.

143-148. Vedute dall'esterno. *Fotografie Moscardi, San Paolo.*

145



146









## Marcelo e Mauricio Roberto: scioltezza e libertà

Non si dovrebbe parlare di architettura brasiliana, e in generale sud-americana, senza tener conto di uno degli elementi che in maggior misura, direttamente o indirettamente, condizionano la sua stessa forma, come un dato imprescindibile anche per la più libera immaginazione. Questo elemento è il sole. L'architetto che disegna un immenso edificio a palatite nel sole, vede, anzitutto, la zona d'ombra benefica che vi sarà creata a livello del suolo. L'architetto che pensa a una terrazza, immediatamente ne ravvisa il bianco piano con le strisce d'ombra del pergolato-frangisole. E l'architetto che racchiude in un volume elementare centinaia di locali tutti uguali, nel piano uniforme di un esterno senza risorse plastiche, immediatamente vede la vita allegra, il mutevolissimo chiaroscuro delle persiane a griglia-frangisole animarla, renderla sensibile e vibrata nel giuoco incessante e vario di luci e di ombre che ne modellano leggere il piano come sciolte pennellate, libere dalla geometria, mentre i sottili supporti metallici vi tracciano, in una trasparente grafia, una vivissima trama di fili neri. Case come queste, facciate come queste, che sono fra le più belle e vive dell'architettura brasiliana, le hanno immaginate Marcelo e Mauricio Roberto per una delle loro più recenti e importanti costruzioni: la casa alta ad appartamenti situata in Rua Marquês de Herval a Rio de Janeiro, del 1956. La modulazione planimetrica della facciata si risolve in una modulazione plastica del volume, trasmessa alla casa dalla strada ch'essa costeggia, e di cui gli architetti hanno intelligentemente accettato come un suggerimento di forma l'imperfezione del tracciato (come già era avvenuto in altre loro architetture). Il rigore della netta chiusura periferica del piano frontale va riferito alla poetica razionalista nell'ambito della quale è avvenuta la formazione di tutti gli architetti brasiliani. Ma in quest'opera, « il movimento si fa inerente all'architettura dei Roberto », come è stato scritto: quasi un bisogno di scioltezza, di libere risoluzioni spaziali, che indubbiamente porterà questi architetti ad una svolta, sul piano formale, nella loro opera futura; questo non è il primo edificio « accompagnante la strada » disegnato da loro. E' comunque il primo in cui il risultato sia un'armoniosa unità atmosferica, nella incessante vi-

brazione di un « moto continuo » chiaroscuro.

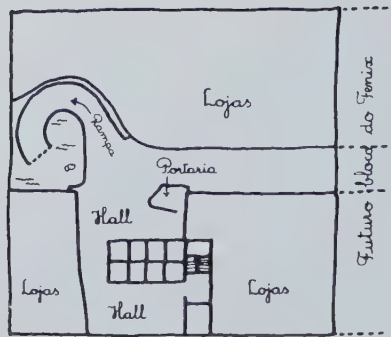
Già le tentazioni di un'architettura più direttamente affidata alle suggestioni, insieme, della natura e della fantasia, si potevano scoprire in qualche opera precedente dei fratelli Roberto: ad esempio, nella bellissima villa Samambaia a Petropolis, del 1954, dove l'accostamento della pietra grezza e dei freddi elementi prefabbricati (che compongono le ampie zone vetrate della facciata) si risolvono in un insieme di non comune eleganza, di una bellezza cui concorre la vegetazione circostante. La natura incolta partecipa alla definizione anche cromatica di questa architettura, e soprattutto al disgelo che essa rappresenta, in rapporto alla dominante « lecorbusieriana » che caratterizza la maggior parte dell'architettura contemporanea in Brasile. Il distacco da quel nitido e impeccabile comporre è evidentissimo se si paragona, per esempio, la villa Samambaia (e qualcosa di simile si potrebbe dire per le architetture di Sergio Bernardes, per esempio, o di Mindlin) con il palazzo per uffici di un'assicurazione a Rio de Janeiro, del 1949, qui illustrato: edificio dall'interessante soluzione planimetrica angolare, ma di cui la sinuosità appena accennata non si fa moto e vita dell'intero volume, e nemmeno dell'intera superficie. E si noti la freddezza del motivo delle persiane, rispetto a quello del palazzo in Rua Marquês de Herval.

Questa è anche l'ultima opera a cui abbia collaborato il terzo dei fratelli Roberto architetti, Milton, il quale si staccò poi dallo studio di Marcelo e Mauricio.

Questi giovani architetti sono fra i più attivi e fecondi del Brasile (56 opere sinora costruite). Eccellenti urbanisti, la loro attività non si esplica solo nella costruzione di singoli edifici, ma in particolare nel campo della progettazione urbanistica. Un'importante relazione sulla teoria della città poli-nucleare e sulle « unità urbane » fu da loro presentata, insieme con il progetto relativo, al concorso indetto nel 1956 per il piano dell'erigenda capitale nuova del Brasile, che fu poi Brasilia; il loro più recente progetto urbanistico, elaborato assieme a Sergio Bernardes e Helio Uchôa nel 1959, studia lo sviluppo di una località balnearia presso Santos, nello stato di São Paulo.

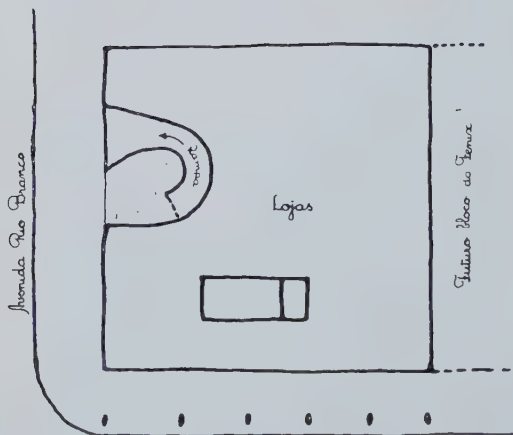
Giulia Veronesi





O acesso pelo sub-solo valoriza as lojas deste pavimento.

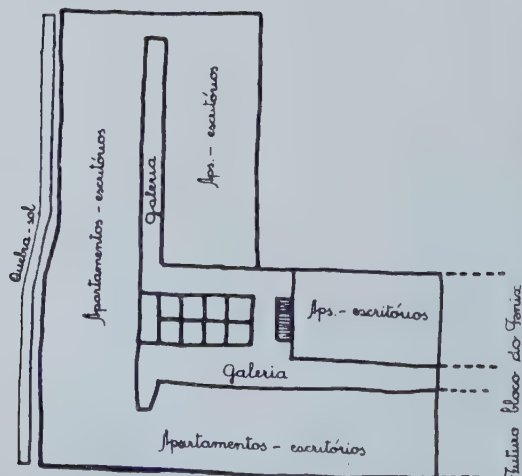
## FERREO



Avenida Almeida Barroso

O acesso pelo sub-solo permite a utilização total da área do terreno

## PAV. TIPO



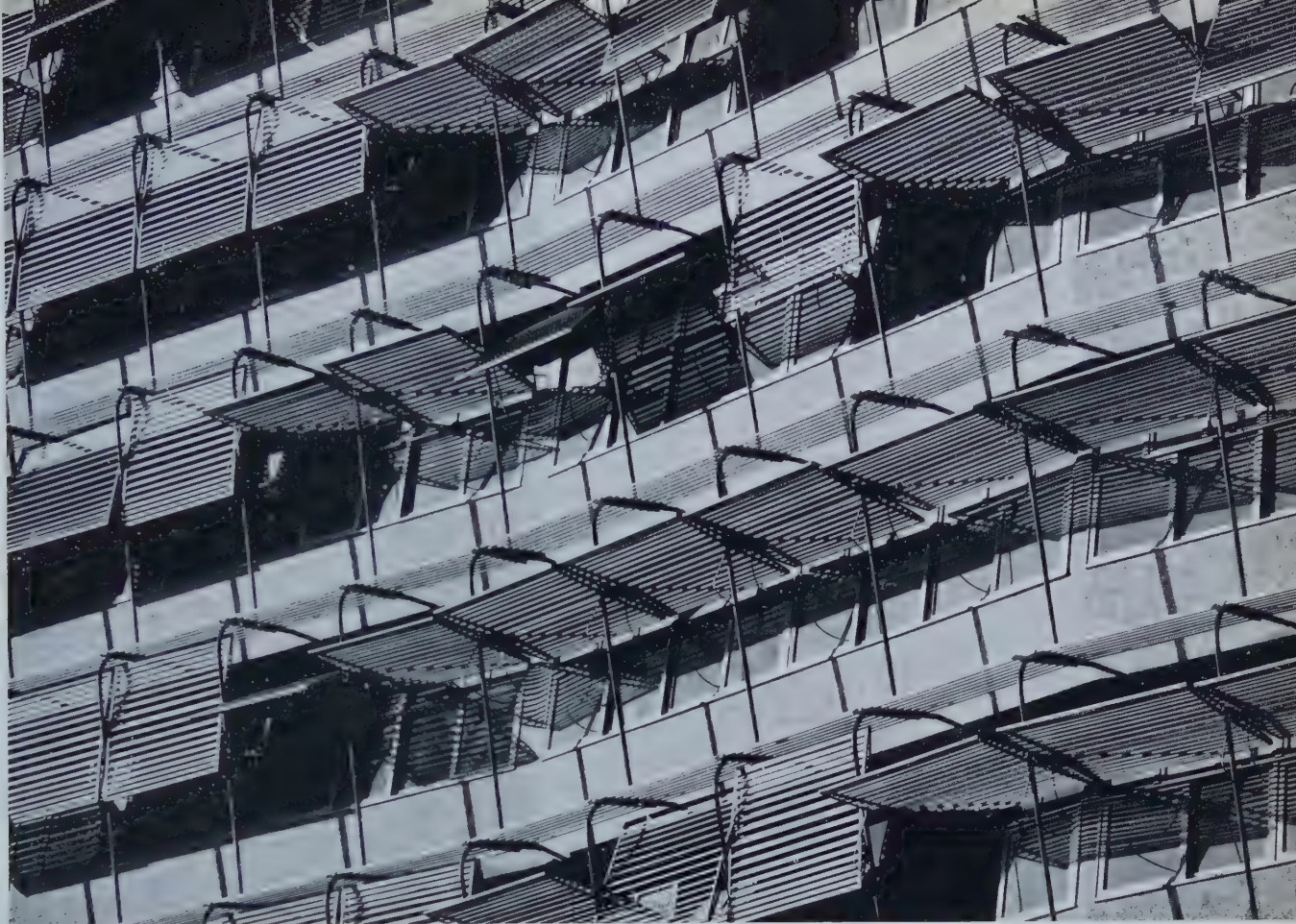
153 154



155 156







157

149. Marcelo Roberto, architetto, nato nel 1908 a Rio de Janeiro.

150. Mauricio Roberto, architetto, nato nel 1921 a Rio de Janeiro.

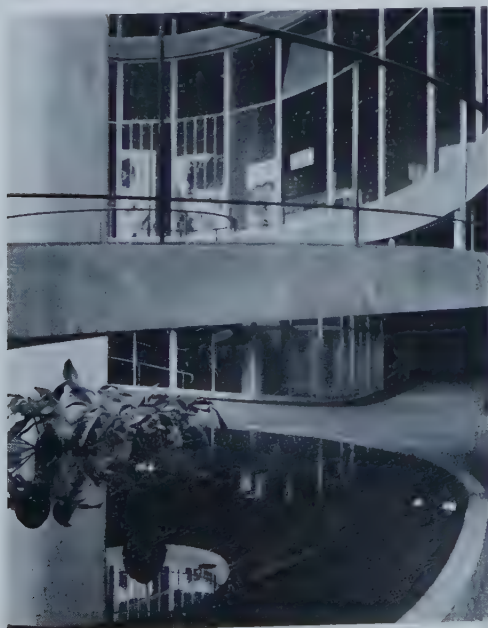
151-153-155. Pianta della casa ad appartamenti in Rua Marques de Herval a Rio de Janeiro, 1956.

152-154-156. M. M. Roberto: casa ad appartamenti in Rua Marques de Herval a Rio de Janeiro. Tre vedute di prospetto.

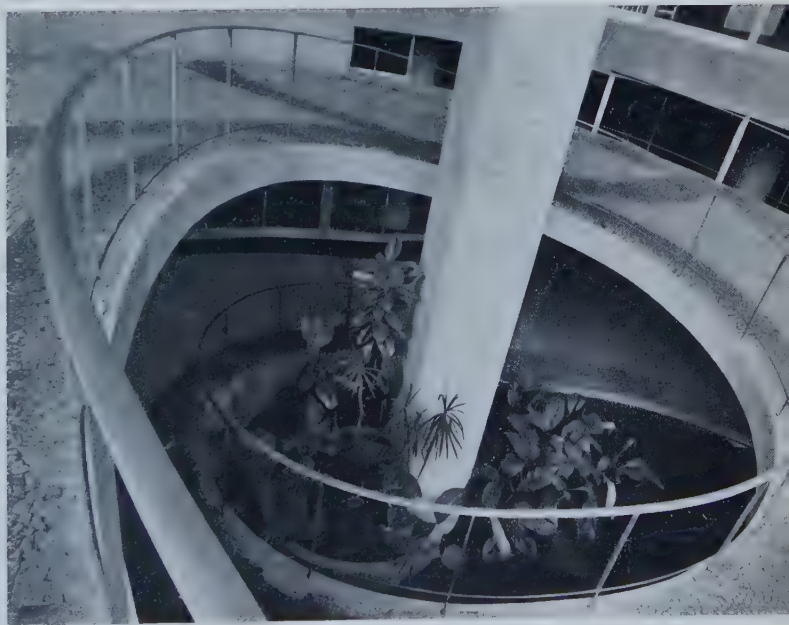
157. Particolare della facciata, a finestre continue con persiane a fitte griglie frangisole.

158-159. Particolari della rampa a spirale.

158



159















114



163



164

160. Particolare della facciata.  
161. Particolare delle griglie fisse e delle persiane mobili frangisole dall'interno dell'edificio.



165





166

162-163. Villa Samambaia a Petropolis (Rio de Janeiro), 1954, circondata di vegetazione spontanea in zona collinosa.

164. La villa Samambaia di fronte.

165. Pianta della villa (pianterreno).

166. L'accostamento della pietra grezza e degli elementi prefabbricati nell'armonioso particolare della facciata.

167. Particolare del lato posteriore della villa, verso la strada.

168. Il lato verso la strada, con la porta-pensilina a ponte levatoio.



167



169. Palazzo per uffici di una compagnia d'assicurazione a Rio de Janeiro, 1949. Particolare delle finestre, col dispositivo a griglia che permette di vedere la strada senza sporgersi.

170. Il palazzo per uffici. Veduta d'angolo.

171-172. Due piante del palazzo.

173. Particolare della facciata con griglie frangisole.

174. Disegni tecnici di particolari costruttivi delle griglie.

175. Particolare d'angolo al piano ammezzato. Le mattonelle del rivestimento sono in ceramica a colori.

169



170



A

B  
VISTA

CORTE C-D

D

CORTE A-B

POSICÕES

VERTICAL

HORIZONTAL

A 45°

DETALHE DO FIXADOR DE POSIÇÕES

ESCALAS

174

175





Pietro Porcinai

## Roberto Burle Marx: pittore di giardini

Non ho il piacere di conoscere di persona il mio illustre collega Roberto Burle Marx, nè di averlo, fino ad oggi, incontrato, se non sulle pagine delle riviste o nel vasto repertorio fotografico che ne illustra la multiforme attività. Ricevendo, peraltro, lo scorso dicembre l'invito di « Zodiac » a scrivere di lui, mi sono accinto al compito con entusiasmo.

Roberto Burle Marx, architetto di giardini e di paesaggi, è una bandiera e un simbolo; non solo bandiera e simbolo del Brasile d'oggi, ma, anche, della cultura occidentale; esponente valoroso e preclaro, soprattutto, di quanti credono — indipendentemente dalla loro preparazione scolastica e professionale — nel valore del « verde », inteso come tessuto connettivo dell'ambiente umano (dove le opere di architettura sono, invece, le cellule). E, come la fisiologia insegna, è il tessuto connettivo che alimenta le cellule medesime.

Non è senza un preciso significato, del resto, che gli architetti di tutto il mondo — solitamente dissidenti su molti, troppi argomenti — si trovino per converso fondamentalmente concordi su un punto: quello, appunto, di riconoscere al « verde » la funzione di elemento indispensabile, ormai, all'ambiente umano, alla vita stessa dell'uomo. Sì che universalmente si decreta che la città moderna, non più rinserrata entro la cerchia delle mura medievali, ha da trovare in un'immersione benefica nel « verde » la sua espansione. Sotto l'ideale bandiera sventolata da Burle Marx, potranno dunque ritrovarsi coloro

che, in favore delle moltitudini umane, vorranno lavorare e faticare, nel nome dell'architettura che ha spostato, ormai, sull'urbanistica il suo accento: coloro che intenderanno operare in modo che l'ambiente esterno alla casa sia tale da rispondere a quelle esigenze cui nè la casa nè, comunque, l'opera di architettura possono ovviare.

Sembra sventolare questa bandiera il nostro Bruno Zevi, che non mancò di richiamare sul « fenomeno » Burle Marx l'attenzione del mondo, ma specialmente degli Italiani, non foss'altro per giustamente condannare atteggiamenti negativi da lui colti in Brasile (ma, ovviamente, comuni a molte altre regioni!). « A Rio lavora un genio — scrive lo Zevi in « L'Espresso » del 18 ottobre 1959 — Roberto Burle Marx. E' il più originale creatore di parchi e giardini del mondo, e in pochi anni è riuscito a stimolare una cultura paesistica, che ha una forza forse superiore anche a quella giapponese. Come persona, ha tutti i connotati dell'autentico artista: modesto, schivo, sempre contento di sè, s'entusiasma soltanto quando mostra le piante esotiche scoperte durante le periodiche avventure nelle foreste del Mato Grosso. Parla di serpenti come noi delle formiche; conosce le leggi della crescita di alberi e piante con tale esattezza da poter prevedere l'effetto a distanza d'anni.

Le eccezionali facoltà inventive di Burle Marx, però, sono pienamente utilizzate in Brasile? E' dubbio: la sua arte è di moda, sicchè enti pubblici e privati gli affidano la sistemazione degli spazi liberi; ma il suo contributo si effettua a posteriori, non s'integra nell'architettura e nell'urbanistica.

Rio de Janeiro esige un grande paesaggista che ne ritessa la struttura e lo scenario. Burle Marx viene chiamato soltanto per minuzie. Fatto scandaloso: non è stato nemmeno consultato per la progettazione

118

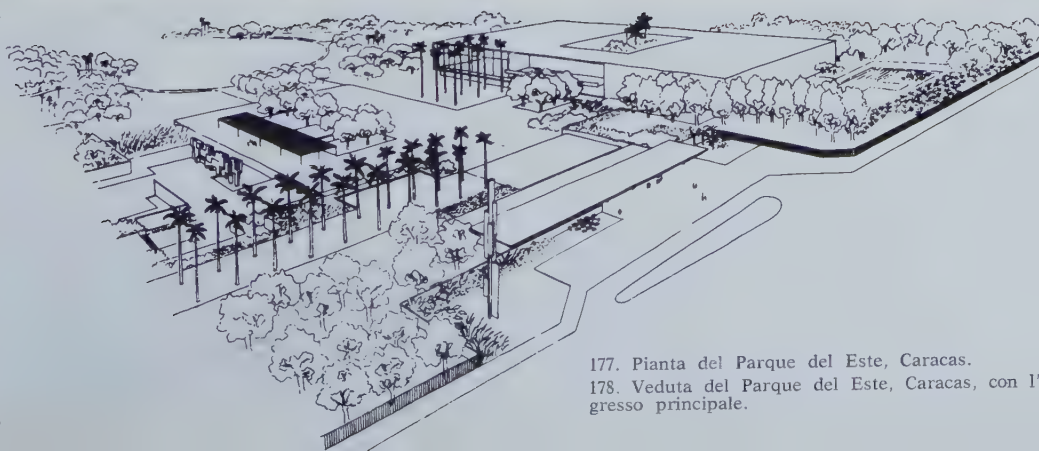
176

176. Da sinistra: Julio Cesar Pessolani, Roberto Burle Marx, J. Godfrey Stoddart, Fernando Tabora Pena: tutta l'équipe di Burle Marx meno M. Monte. Foto Marcel Gautherot.



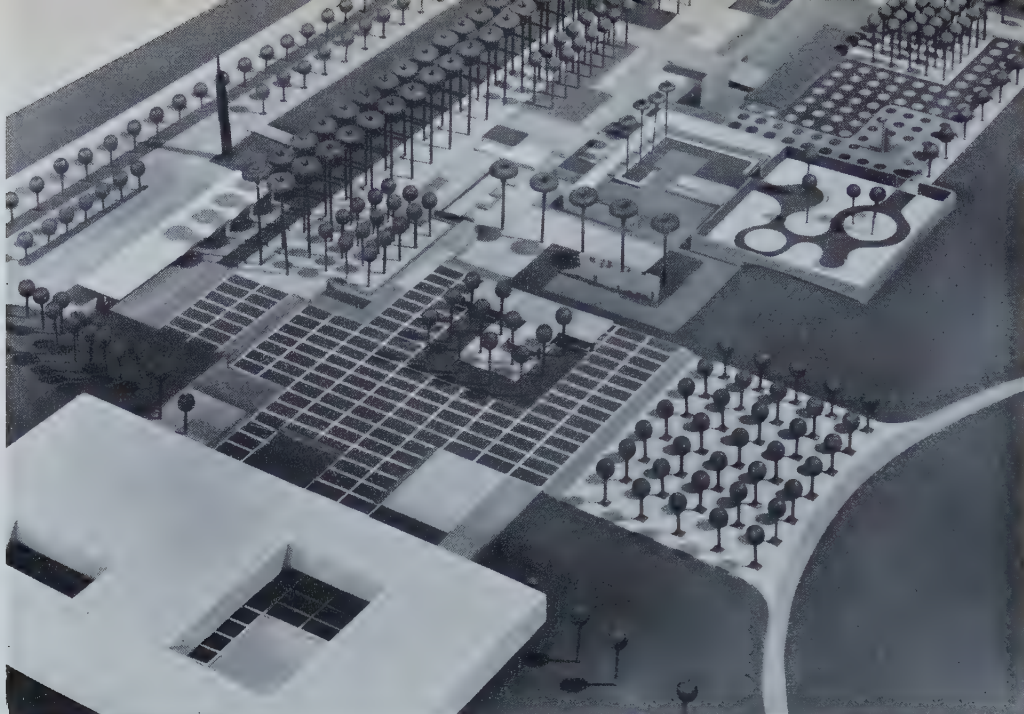


177



177. Pianta del Parque del Este, Caracas.  
178. Veduta del Parque del Este, Caracas, con l'ingresso principale.





179



180

179. Parque del Este, Caracas: maquette. Foto P. C. Scheier.

180. Parque del Este, Caracas. Uno dei « giardini murati » (walled gardens). I muri sono rivestiti di ceramica rossa.

degli spazi verdi e dell'arredo urbano della nuova capitale. Tutto il mondo è paese ».

La Smitsonian Institution non ha mancato, accortamente, di sventolare anch'essa la bandiera di Burle Marx al fine di affratellare forze e idee e per divulgare fra gli americani del Sud la « coscienza » pan-americana, ed ha provveduto, inoltre, a far conoscere l'opera di Burle Marx mediante una mostra circolante in ogni Paese. Ma non è, del resto, da trascurare che proprio un italiano, appunto lo Zevi, abbia insistito vigorosamente a sottolineare, in funzione altamente esemplificativa e straordinariamente positiva, la carica enorme di « qualità » presente nell'arte dell'archi-

tetto brasiliano: l'ambiente mediterraneo, infatti, e l'Italia in particolare, sembrano particolarmente adatti, come vedremo di qui a poco, alla comprensione del « credo » estetico di Burle Marx.

Mi è sembrato di non venir meno all'impegno preso — quello, cioè, di parlare di Burle Marx e di tratteggiarne la personalità — raccogliendo, fra l'altro, pareri e opinioni di architetti e colleghi d'ogni paese: pareri ed opinioni che qui integralmente trascrivo, così come a me, che li avevo richiesti, sono pervenuti. Nè si oppone il fatto che, di tali pareri, alcuni possano esprimere dissenso: al disopra delle divergenze, infatti, è unanime l'ammirazione per l'opera dell'architetto brasiliano.



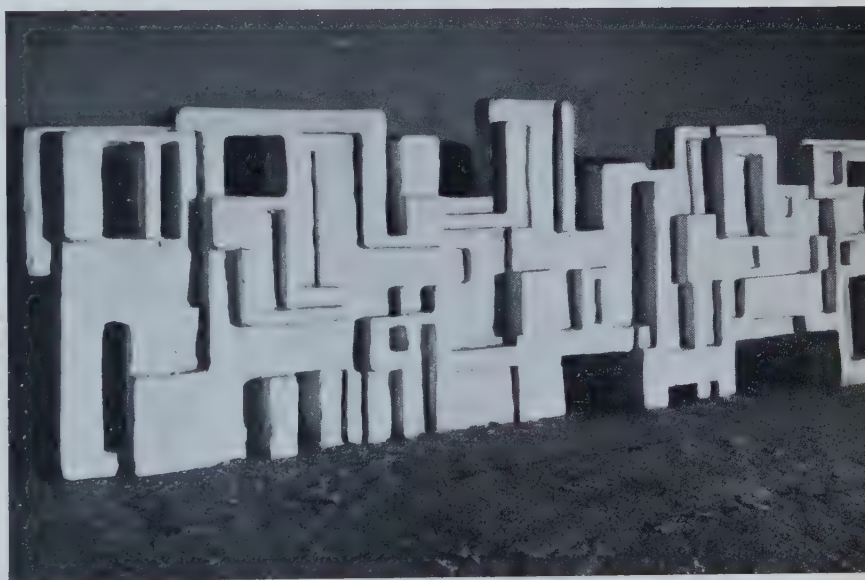


81



182 183

181. Parque del Este, Caracas. Giardino murato. Piscina con le « victoria regia ». In ultimo piano il fondale scolpito di Burle Marx.



182. Parque del Este. Giardino murato con le piante grasse e l'ingresso al ristorante.

183. Plastico del fondale di Burle Marx.

Ed ecco un florilegio di rispettabili opinioni, che mi è gradito offrire ai lettori di « Zodiac », soprattutto per essere quelle, dirette ed inedite.

Così si esprime il professor C. Th. Soerensen, architetto di giardini e paesaggio a Copenaghen:

« Es ist mir eine grosse Freude und von grossem Wert für unsere Kunst, dass einige Gartenarchitekten neue Wege gehen. Es ist so bitter, dass der grösste Teil von dem, was publiziert oder ausgestellt wird, so gleichartig und sehr, sehr selten persönlich geprägt ist ».

Segue René Pechère - architetto di giardini a Bruxelles:

« Burle Marx: un architecte paysagiste qui s'est fait un nom; c'est bien rare dans notre profession! Je me suis amusé, comme tout le monde, à suivre du regard le jeu des courbes et des contre-courbes qui forment l'ossature de ses tracés qui lui sont réellement personnels. Il est bien rare aussi qu'on ait pu — avec le matériel plan qui ne change pas — tenter quelque chose de vraiment neuf dans notre domaine. Burle Marx a apporté un style. Il a ajouté au plaisir sensitif de la végétation, au plaisir intellectuel de la composition, un jeu mi-esprit et mi-physique d'entrelacs sans fin qui laisse une impression de volupté.

Je lui tire mon chapeau ».





184

184. Residenza di Inocente Palacios, Caracas. Giardino pensile sulla collina che domina la città.  
 185. Residenza di Inocente Palacios, Caracas.  
 186. Pianta del giardino.

E Willy Neukom architetto di giardini a Zurigo:

*« Roberto Burle Marx ist ein gesuchter Gartengestalter in Brasilien — ein Künstler von grosser Begabung der seine Tätigkeit in diesem Lande der Verheissung und der ungeahnten Möglichkeiten voll und unbeschwert entfalten kann.*

*Das Auffallendste und Bezaubende an der Sache ist — dass das Werk Burles zustande kam, das sich voll Schwung, Grosszügigkeit, voll sprühenden Lebens, Heiterkeit und leidenschaftlicher Besessenheit präsentiert. Ein Spiel spontaner Eleganz der Formen. Andererseits ist aber auch eine ausgesprochene Tendenz zum Repräsentativen vorhanden.*



185





Die reine Farbe erfährt in der Darstellung seiner Pläne eine meisterhafte Anwendung. Er erhebt sie zum wichtigsten Faktotum seiner expressiven Formideen darauf mag auch vor allem die Assoziation beruhen, dass es sich um eine spezifisch neue Richtung in der Garten- und Landschaftsgestaltung handle.»  
E infine, Sylvia Crowe architetto di giar-

dini e paesaggio a Londra:

« The great contribution which Burle Marx has made to garden design is in stressing its affinity to painting. With plants chosen as carefully as an artist chooses his pigments, he paints his floating, abstract shapes, and builds them into a living composition.  
Yet historically they are in line, for each



translates the current art of their age into a landscape ».

E altrove:

« To this new expression of garden design, Burle Marx has brought a painter's eye, a fertile imagination and a love and understanding of plants. Although his feeling for plant form is reminiscent of the English gardens of Robinson and Jekyll, plants to him are purely the artist's material, sometimes colour wash and texture to be used to fill in the shapes of his design, sometimes the living sculpture of his compositions. Their division into qualities of massed colour and texture on one hand and individual shapes on the other is more pronounced than in any other garden and contributes to the clear-cut pattern in contrast to the Scandinavian garden, where the tone, texture and form of the plants are themselves the basis of the design.

In these Brazilian gardens the abstract forms of modern painting are translated into landscape in the form of blue pools, coloured foliage plants, and different shades of grasses. The brilliant colours, the scale and free sweeps of the designs are in keeping with the size and brilliance of the Brazilian scene. The strong pattern of the sculptural plants are natural in a country where the cactus and the agave grow, and the clearcut patterning is an attribute which has always appealed in a climate of strong sunshine.

They are the gardens, too, of extroverts, pictures at which one looks rather than gloriétas in which to lose oneself. While their strength as works of art is dependent on their being the natural offspring of Brazil, they like all the other great traditional gardens in the long line of their. The danger of their influence lies in imitations, which render the shapes anaemic or arbitrary, whereas their success is in the dynamic and individual form, which can only issue from the spirit of an artist. Perhaps their greatest contribution is that they have brought the vocabulary of garden design into concord with the contemporary spirit of the other arts and have re-affirmed the close sisterhood of painting and landscape ».

Architetti e specialisti francesi e tedeschi, da me interpellati, hanno preferito non esprimersi; una delle più note scrittrici specializzate francesi, tuttavia, e pur dichiarando di non conoscere Burle Marx, se non attraverso le riproduzioni di opere e progetti, così mi scrive, tentando un'interpretazione assai personale:

« J'ai peur de vous décevoir encore une fois, ayant eu un certain mal à me procurer la revue « Novità » de Février 58, où figurent les photos des jardins de Burle Marx. Peut-être sont-elles insuffisantes pour montrer et l'exubérance de la végé-

tation, et l'imagination du créateur. Mais pour être tout à fait franche il y a là une conception qui a d'ailleurs déjà fait des adeptes — et où l'on invoque volontiers Braque ou Manessier au moment de dessiner un parterre, mais qui n'est pas — sans doute ai-je tort, tout à fait de mon goût. De tous temps il y eut des jardins géométriques — auxquels les fleurs apportaient une fantaisie en adoucissant les lignes rigides. Plus tard on a fait beaucoup de mosaiculture — dont la mode est encore loin d'être éteinte dans nos jardins publics — mais dont l'excès et même la perfection pas trop artificielle ont lassé une grande partie d'entre nous. Il me semble que Burle Marx essaye de revivifier et de rénover les méthodes périmées des admirateurs de la mosaiculture. Mais il n'échappe pas ainsi à l'artificiel. A la page 41 de « Novità » figure un projet et sa réalisation. Le projet est un tableau non figuratif qui n'est pas dénué d'équilibre et d'harmonie. La réalisation ne me satisfait pas. Pourquoi des allées qui ne mènent nulle part? pourquoi ces sinuosités, ces creux et ces bosses?

La souplesse de la végétation, la « personnalité » des plantes me paraît s'accommoder difficilement de ce traitement.

Le parti-pris de lignes courbes me paraît empreint d'une sorte de mollesse, destinée sans doute à réagir contre la sécheresse de l'architecture moderne — mais cela n'est pas d'une façon qui me séduit totalement. Bref: — L'art abstrait est une interprétation personnelle au peintre de la nature. La végétation c'est la nature. Qu'on la contienne entre des lignes géométriques, allées, pièces d'eau, à une interprétation aussi « cérébrale » que celle suggérée par l'art abstrait — me paraît — point de vue tout personnel — lui retirer son essence même ».

(Sarà bene ch'io aggiunga, a questo punto, una doverosa precisazione, frutto di impressioni ricevute parlando, naturalmente di Burle Marx, con « esperti » francesi; che i francesi, cioè, attribuiscono al brasiliano il torto di non essersi, in un modo o nell'altro, ricollegato alla cultura giardinistica francese. L'opinione è, ripeto, del tutto mia personale). Ed ecco i giudizi limitativi, o addirittura sfavorevoli:

Soerensen:

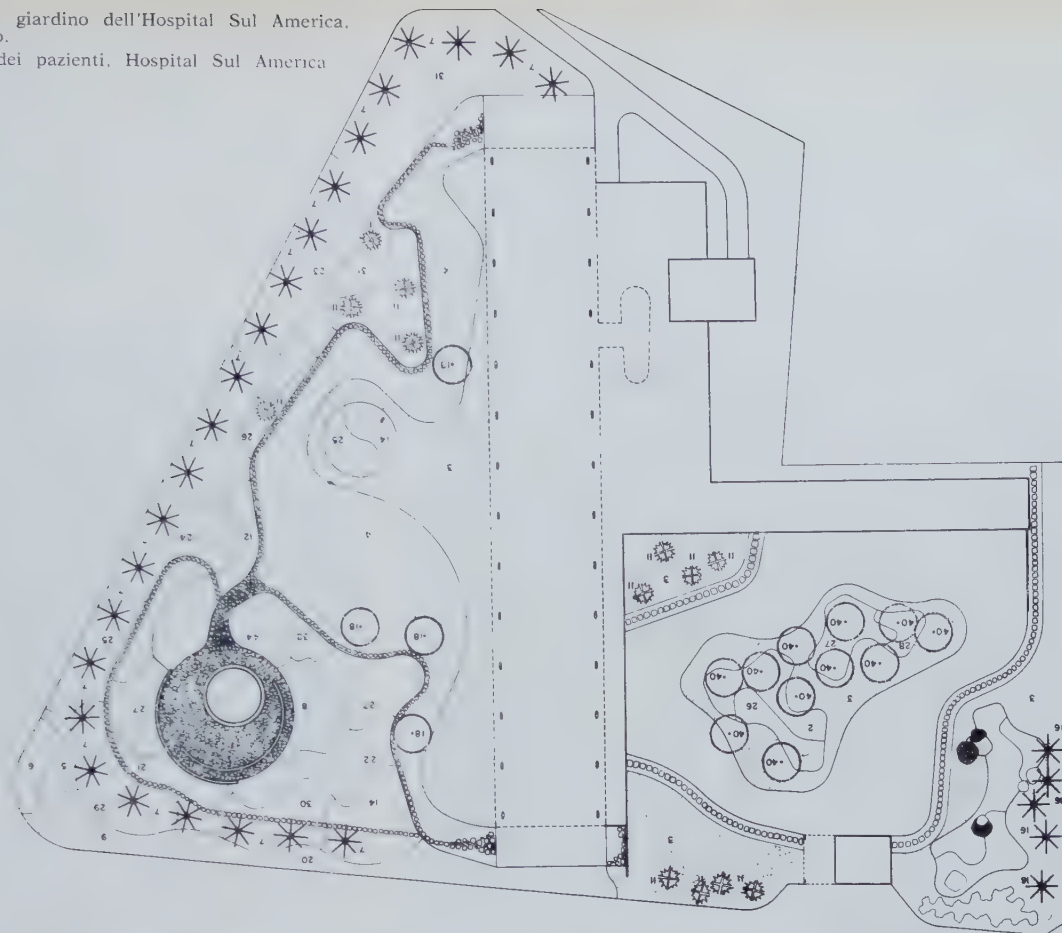
« Wenn nun aber Hunderte von Fachleuten Gärten in der Weise Burle Marx's zeichnen, wäre es sehr bedauerlich.

Insofern ich es beurteilen kann, arbeitet Burle Marx hauptsächlich mit Flächen und nur wenig mit Räumen, und dies Letzte ist für mich unbedingt das Primäre. Lassen Sie mich aber hinzufügen, dass mein guter Freund, Professor Steen Eiler Rasmussen, der Burle Marx in Brasilien besucht hat, ihn sehr hochschätzt, weil er versucht, neue Pflanzenarten zu verwen-

187. Pianta del giardino dell'Hospital Sul America,  
Rio de Janeiro.

188. Giardino dei pazienti, Hospital Sul America

187



188







189

189. Hospital Sul America, Rio.  
190. Hospital Sul America, Rio.  
191. Residenza Alberto Kronsfoth, Teresopolis.  
192. Residenza Kronsfoth, Teresopolis: l'ingresso.

*den, und weil er seine Pläne so sorgfältig durcharbeitet ».*

Pechère:

*« Une inquiétude me reste. Ne jongle-t-il pas trop avec les formes en plan et que devient tout cela en perspective? »*

*Est-il vraiment paysagiste et n'est-il pas surtout un peintre? ».*

Neukom:

*« Immerhin sei darauf hingewiesen, dass seine frühere Schaffensperiode eine starke Anlehnung an die alte chinesische und japanische Gartenkultur nicht verleugnen kann, nur dass jene zu ihrem Vorteil auf ganz bestimmte kontrapunktische Geraden nicht verzichtet haben. Ebenso kann eine derart unvermittelte Schwenkung in eine gegensätzliche moderne Auffassung der Gestaltung nicht ohne äussere Einflüsse sein. Der Nachweis dürfte zu erbringen sein. Uns, die wir gewohnt sind, in unseren tektonisch öleinräumigen Verhältnissen auf maximale Weite zu arbeiten, überrascht es zu sehen, wie bei ihm die Überfülle von verschiedenen Formen ein oft grosszügiges Konzept stört. Wir die wir uns gewohnt sind in unseren tektonisch kleinräumigen Verhältnissen auf maximale Weite zu arbeiten, überrascht es uns zu sehen wie bei ihm die eine Ueberfülle von verschiedenen Formen oft grosszügige Konzepte stören ».*

Conclusioni? Giudizio mio personale? Eccoli: le une e l'altro. E' indubbio, ormai,

che Roberto Burle Marx è una personalità di primo piano, cui va, fra l'altro, riconosciuto l'altissimo merito d'aver attirato, più d'ogni altro al mondo, l'attenzione generale — e degli architetti in ispecie — sul problema del giardino; il che, ritengo, è avvenuto soprattutto per la novità delle soluzioni, che si verificano precipuamente, nell'arte di Burle Marx, in chiave colori-



190

stica, e pittorica. La serrata dialettica di una Sylvia Crowe, e nei sapienti volumi, e nei saggi giornalistici, non vale forse tutta insieme, agli effetti della « propaganda » giardinistica, un solo disegno e progetto di giardino di Burle Marx!

Non altrimenti possono considerarsi, le « composizioni » dell'architetto Burle Marx, che *pittura fatta con le piante*: dove le piante s'intendono, per usare le parole di Sylvia Crowe, più come colossali pigmenti, che non come organismi vivi.

Credo d'essere in grado di capire, da italiano, nonchè l'essenza dell'architettura « verde » di Burle Marx, anche le reazioni dei diversi pubblici cui egli si è rivolto. Nei suoi giardini mi vien fatto, talora, d'avvertire l'atmosfera, per esempio, di un Giardino Bellini di Catania. Anche il meridione d'Italia, alla pari d'ogni meridione d'ogni paese, vede il giardino come « spettacolo », sente e vede la pianta come *ombra*, e come *colore* (un *giardino passeggio*, e un *giardino divertimento*, più che un *giardino ambiente*, nel quale si debba normalmente vivere). I brasiliani, anch'essi gente del Sud, vedono nel giardino, più vastamente, la natura: quella natura dalla quale può uscire, che so, l'insidia della febbre gialla, e il morso d'un serpente velenoso. Un giardino, quindi, anche in questo caso, da vedere passando, più che da godere in lunga sosta. E Burle Marx ha creato il giardino per i brasiliani e



per i venezuelani: il giardino, in altre parole, per il Sud America.

Non si può giudicare dunque, a mio avviso, Burle Marx solo per quanto ha dato, e dà, ai Brasiliani, in gioiosità spettacolare di associazioni cromatiche, perfettamente adeguandosi alle loro esigenze, che sono le esigenze d'un popolo esuberante e vivacemente (ero per dire *pittoricamente*) festaiolo. Sono fermamente convinto che Burle Marx, qualora operasse in ambiente anglosassone, non mancherebbe di ritrovare la formula capace di adeguarsi alla più aristocratica e tradizionale compostezza, alla razionalità e allo scientismo di quei popoli; pur riuscendo ad accordare col legittimo gusto degli stessi, motivi nuovi di gusto e di stile. Nondimeno Burle Marx è assai più prossimo alla tradizione francese e italiana.

Al pari degli Italiani e dei Francesi, egli trasferisce nel giardino gli assunti e i concetti della pittura e della decorazione: le sue multicolori composizioni, i suoi « fiorimontaggi » appartengono ad un genere di vera e propria « mosaicultura », allineata con le espressioni contemporanee della pittura astratta. Dai Giapponesi, egli estrae il gusto degli alberi isolati ed il modo di collocare le pietre (quale differenza, però, fra lui, in questo caso, ed un Isamo Noguchi!). Ma la sua grandezza consiste fondamentalmente nella finissima comprensione dei valori cromatici, nella scelta e nell'interpretazione delle forme.

Appartiene, Burle Marx, ad un'eccezionale generazione di « grandi firme » brasiliane: Reidy, Niemeyer, Lucio Costa, Portinari.

Fra questi, tuttavia, Burle Marx è quello che, più d'ogni altro, ha realizzato un'opera di profonda originalità; paesaggista, pittore, scultore, disegnatore, musicista, botanico, egli impersona l'ideale dell'artista completo, universale, esprimendosi nelle tecniche più disparate, ed è riuscito a mantenere una solenne, innegabile coerenza di idee e di linguaggio, una unità di visione straordinariamente armonica.

E', Burle Marx, un inventore, un rinnovatore, un uomo d'avanguardia: un artista completo, cui i pur preclari raggiungimenti non hanno tolto l'ansia della ricerca, la necessità costante di revisione, l'insoddisfatta urgenza di ricorrere a nuove fonti di bellezza e di emozione.

Per il fatto di aver egli rinnovato, alla base, tutta un'estetica paesaggistica, facendo dell'architettura brasiliana un'autentica integrazione della natura, Roberto Burle Marx merita certamente l'alto giudizio espresso, nei suoi riguardi, da Candido Portinari, che lo chiamò « l'artista di maggiore sensibilità nel panorama delle arti del Brasile ».

Pietro Porcinai

191



192





Poichè la posizione di Zodiaco su Brasilia è sostanzialmente vicina a quella di Bruno Zevi, espressa nel suo intervento a Brasilia, dinanzi a Oscar Niemeyer, e ribadita sul numero 51 de «L'Architettura», abbiamo creduto opportuno riprodurre qui direttamente alcuni passi di questo scritto. Bruno Zevi fu l'unico congressista che ebbe il coraggio di affrontare criticamente la nuova capitale, mentre sembrava che i fasti dell'ospitalità del generoso Brasile avessero intimidito e paralizzato l'iniziativa degli altri congressisti italiani, francesi, inglesi e americani. Ma, con quella di Zevi, era anche opportuno sentire la voce di un brasiliano, Mario Barata. Perché? Perché considerazioni politiche di primo piano — giustamente ignorate da Zevi, che parla in tono tecnico e critico — hanno caratterizzato sin dall'inizio il progetto costosissimo di Brasilia.

Al contrario dell'amministrazione Roosevelt chiamata a risolvere il problema del risanamento del Tennessee, Juscelino Kubitschek dinanzi al problema della crisi a lunga scadenza del suo paese — crisi di sviluppo, e bivio di tutta la politica brasi-

liana — ha dovuto subordinare le ragioni della tecnica urbanistica a quelle della politica, una politica adatta alla psicologia del popolo brasiliano. E, francamente, nella dimensione spaziale e temporale del paese, lasciando alle spalle una storia tumultuosa e affrontando il problema di una fusione razziale densa di incognite, abbandonando per sempre una economia semi-coloniale e andando incontro ai costi di una massiccia industrializzazione, l'amministrazione Kubitschek, nel progettare una Brasilia-mito, attende da noi qualche attenuante. Le parole di Kubitschek («Se Brasilia è stata un'imprudenza, ebbene, viva l'imprudenza!») testimoniano di uno stato d'animo che al rigore della tecnica e della sociologia lasciava ben poco margine. Non ci resta che augurarci che gli errori commessi a Brasilia siano coperti dal successivo sviluppo razionale della capitale, della vasta regione del Goiás nella quale giace, e dell'intero paese. Mario Barata potrà chiarire alcuni punti della situazione, fornire dati utili, ed interpretare anche il ruolo di difensore della nuova capitale insieme naturalmente allo stesso Oscar Niemeyer.

7

Bruno Zevi - Oscar Niemeyer - Mario Barata

## Brasilia

129

a)

Bruno Zevi

Critica a Brasilia

(da "L'architettura" n. 51)

Queste pagine di franca, esplicita critica sono dedicate a Lucio Costa e Oscar Niemeyer, protagonisti della grande impresa di Brasilia. Il loro appassionato lavoro incute rispetto e ammirazione a tutti i colleghi, in ogni parte del mondo. E anche chi, come noi, dissente radicalmente dalle soluzioni adottate, ha il dovere di permettere alle critiche il pieno riconoscimento del valore umano di due uomini che, tra mille difficoltà e contro il loro diretto interesse professionale, affrontano un'esaltante avventura.

I difetti di Brasilia non possono essere ascritti, se non in minima parte, a Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Essi riflettono, in larga misura, le carenze, i problemi insoluti della nostra cultura urbanistica e architettonica. Perciò anche noi, impegnati nella critica, di questi difetti ci sentiamo responsabili.

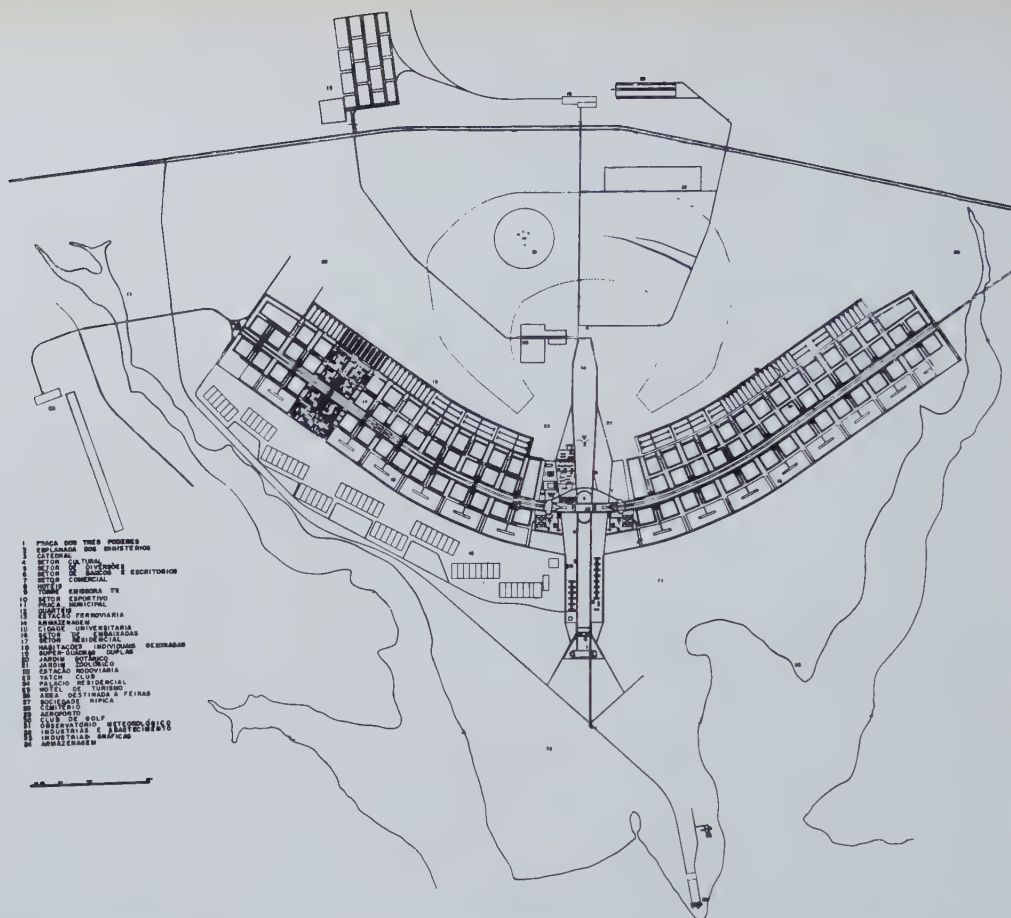
Perchè, in primo luogo, una nuova capitale? Il Brasile ha bisogno di superare il «complesso» della costa, il terrore della foresta: ha bisogno di conquistare l'interno, l'immenso continente deserto. D'accordo. Ma perchè trasferirvi la capitale? Chicago e Los Angeles sono città economicamente fiorentissime, al centro e al-

l'estremo limite del continente nord-americano, ma non sono per questo capitali. Se occorre, al confine del Mato Grosso, una città, la si costruisca come è accaduto per San Paolo e per Belo Horizonte, ma per un impulso sano, che non sia meramente politico.

Ecco l'interrogativo n. 1: una città in sostanza statale e governativa può conquistarsi una vita autonoma o rimane di necessità un fatto paternalistico? Non risulterà una specie di immenso EUR, qualcosa di fieristico e scenografico, con in più la disgrazia di essere permanente? Dal carattere parassitario di Brasilia discendono le riserve sulla sua impostazione urbanistica.

Chi ha scelto la località? Una commissione parlamentare: sappiamo come funzionano. E' stato redatto un piano regionale? No. I temi scottanti dell'economia dell'entroterra brasiliana, anzitutto la riforma agraria, sono stati toccati? Nemmeno. Per tema che la nuova capitale sia inondata da folle di negri affamati, si esercita un severo controllo sull'immigrazione interna. Fenomeno sintomatico di un artificio che l'Europa, col suo carico di dittature, ben conosce. E poi quale è il prezzo dell'operazione? Il Brasile attraversa una paurosa





crisi economica: la costruzione di Brasilia ne è senza dubbio una delle cause, anche se non la principale.

Veniamo all'impostazione tecnica del piano di Lucio Costa. Quando esaminammo i risultati del concorso, tre anni fa, il nostro giudizio fu questo: il piano di Lucio Costa ci lascia assai perplessi, ma gli altri sono peggiori, più meccanici e astratti. Dopo una analisi più accurata e diretta, saremmo propensi a rivedere questo giudizio. Riprendiamo in mano il piano di Rino Levi quello di Mindlin e di Palanti o quello di Artigas: non sono del tutto convincenti, ma nei loro impianti schematici vi è una possibilità di espansione, elasticità, adattabilità che il piano Costa non offre.

« Brasilia volerà », si è detto osservando la forma ad aeroplano del piano vincitore. Ma l'errore non consiste nell'infelice forma estetica della città, sibbene nel suo organismo. E' un piano aperto o un piano chiuso? Lucio Costa ha detto: Brasilia è una città ottocentesca, alludendo probabilmente al suo impianto statico. In realtà, essa aggiunge ai difetti della città ottocentesca quelli dei nuclei urbani del nostro secolo.

Vediamo la serie di schizzi attraverso i

quali Lucio Costa è arrivato al suo piano regolatore. Si comincia da una croce: principio e... fine del piano. E' chiaro che all'incrocio delle due braccia avremo il centro civico, la lunghezza delle braccia sarà indeterminata. Centro chiuso, strozzato; doppi assi prolungabili all'infinito, interrotti ad un certo punto artificialmente, senza un'intima ragione urbana.

Lucio Costa non è mai andato a Brasilia. Ne conosce e ne segue le fasi costruttive con estrema esattezza attraverso i rapporti dei suoi collaboratori, ma lavora a Rio de Janeiro e rifiuta di visitare i cantieri. Quando si chiede la ragione di questo atteggiamento inaudito, ci rispondono: se venisse a Brasilia, altererebbe il suo piano, mentre egli vuole realizzarlo, considerarlo sempre nel suo insieme senza essere distratto dalle difficoltà che s'incontrano qui, giorno per giorno. Posizione rispettabile ancorchè strana, ma che non basta a persuaderci della bontà dello schema che, per il contegno distaccato del suo autore, si rivela sempre più astratto, elaborato a tavolino, avulso dalla realtà e dai suoi suggerimenti.

Bruno Zevi

b)

Oscar Niemeyer

Depoimento  
(testimonianza)

*As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais de arquitetura.*

*Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão do meu trabalho de arquiteto.*

*Realmente, depois que voltei da Europa, após haver — atento aos assuntos do ofício — viajado de Lisboa a Moscou, muito mudou a minha atitude profissional. Até aquela época, costumava considerar a arquitetura brasileira — apesar de suas qualidades inegáveis — com certas reservas. Acreditava, como ainda acredito, que sem uma justa distribuição da riqueza —*

Gli edifici che si stanno costruendo a Brasilia, insieme col progetto del Museo di Caracas, segnano una nuova fase nella mia attività professionale. Una fase che si distingue per una ricerca costante della concisione e della purezza e per un maggiore interesse ai problemi fondamentali dell'architettura.

Questa fase, che rappresenta un mutamento nella mia maniera di progettare e soprattutto di sviluppare i progetti, non ebbe inizio se non dopo matura riflessione. Non ebbe inizio come una formula diversa, sollecitata da nuovi problemi. Derivò da un processo di revisione, onesto e freddamente condotto, della mia opera di architetto.

In effetti, dopo il mio ritorno dall'Europa, dove viaggiai da Lisbona a Mosca, attento ai problemi della mia attività, il mio atteggiamento professionale è molto mutato.

Sino a quel tempo ero solito considerare l'architettura brasiliana — nonostante le sue innegabili qualità — con certe riserve. Credevo, come credo tuttora, che senza una equa distribuzione della ricchezza — che possa raggiungere tutti gli strati della popolazione, — lo scopo fondamentale dell'architettura, ossia la sua base sociale fosse sacrificata, e che la nostra opera di architetti fosse condannata a soddisfare i capricci delle classi abbienti.





193. Veduta dei cantieri a Brasília. Foto Alfieri-Zodiac.  
194. Il Museo di Brasília. Foto Alfieri-Zodiac.

195. Pianta della capitale.  
196. Oscar Niemeyer. Foto Alfieri Zodiac.

197

capaz de atingir a todos os setores da população — o objetivo básico da arquitetura, ou seja o seu lastro social, estaria sacrificado, e a nossa atuação de arquitetos relegada apenas a atender os caprichos das classes abastadas.

Sentia com isso um vago desânimo, desânimo que me levava a considerar ingênuos os que se entregavam à arquitetura de corpo e alma, como se construíssem obras capazes de perdurar. Embora nunca me tivesse desinteressado da profissão, encarava a arquitetura como complemento de coisas mais importantes, e mais diretamente ligadas à vida e à felicidade dos homens. Ou, ainda, como costumava dizer, como um exercício que se deve praticar com espírito esportivo — e nada mais. E isso permitia certa negligência — facilitada pelo meu feitio displicente e boêmio — e fazia com que aceitasse trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de improvisação de que me julgava possuidor.

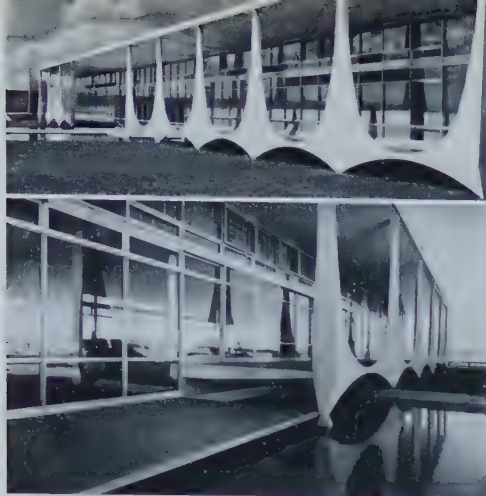
Essa atitude de descrença, que as contradições sociais ensejam com relação aos objetivos da profissão, levou-me por vezes a descuidar de certos problemas e a adotar uma tendência excessiva para a originalidade, no que era incentivado pelos próprios interessados, desejosos de dar a seus prédios maior repercussão e realce. Isso prejudicou em alguns casos a simplicidade das construções e o sentido de lógica e economia que muitas reclamavam. E' verdade que considero minhas tão-somente aquelas obras a que me pude dedicar regularmente, e como tais apresento em publicações e revistas técnicas. Mas, mesmo entre essas obras encontro algumas que talvez tivesse sido melhor não haver projetado pelas modificações inevitáveis que teriam de sofrer durante a execução, destinadas que eram à pura especulação imobiliária.

Não pretendo naturalmente com estes comentários iniciar um processo de auto-

Provavo per questo un vago scoraggiamento, uno scoraggiamento che mi induceva a considerare ingenui quelli che si dedicavano anima e corpo all'architettura, come se costruissero opere destinate a durare. Pur non essendomi mai disinteressato della professione, consideravo l'architettura un complemento delle cose più importanti e più direttamente legate alla vita e alla felicità degli uomini. O anche, come ero solito affermare, la consideravo un esercizio che si deve praticare con spirito sportivo... e nulla più. E questo mi permetteva una certa negligenza — facilitata dal mio temperamento svagato e bohémien — e faceva sì che io accettassi troppi lavori, eseguendoli in fretta, fidando nell'abilità e nella capacità di improvvisazione di cui mi credevo dotato.

Questo atteggiamento di sfiducia, prodotto dalle contraddizioni sociali in rapporto agli scopi della professione, mi indusse talora a trascurare certi problemi e a seguire una eccessiva tendenza all'originalità, spinto dagli stessi interessati, desiderosi di dare ai loro edifici un maggior spicco che suscitasse una larga eco. In certi casi questo ha viziato la semplicità delle costruzioni e quel senso di logica e di economia che molte richiedevano. E' vero che considero mie soltanto quelle opere alle quali ho potuto dedicarmi metodicamente, e che presento come tali nelle pubblicazioni e riviste tecniche. Ma, anche fra quelle opere, ne trovo alcune delle quali forse sarebbe stato meglio non fare il progetto, a causa delle inevitabili modificazioni che dovettero subire durante l'esecuzione, essendo destinate alla mera speculazione immobiliare.

Non pretendo certo di iniziare con questi commenti un processo di autonegazione, nè di disprezzare le mie opere. Le considero, anzi, dei fattori positivi nel movimento architettonico brasiliano, al quale hanno dato, nel momento opportuno, grazie al loro slancio e allo spirito creativo,



197-199. Palazzo dell'Alvorada (residenza presidenziale).

destruição, nem atribuir aos meus trabalhos feição depreciativa. Vejo-os, pelo contrário, como fatores positivos dentro do movimento arquitetural brasileiro, ao qual deram, na ocasião oportuna, por seu elan e sentido criador, uma contribuição efetiva que até hoje caracteriza esse movimento. E se refiro esta autocritica, iniciada há dois anos, quando elaborava o projeto do Museu de Caracas, é por considerá-la processo normal e construtivo capaz de nos conduzir à correção de erros e a melhores resultados, com a adoção de uma série de providências e medidas disciplinadoras. Estas, no meu caso, se assinalam primeiro: pela redução de trabalhos no escritório e pela recusa sistemática daqueles que visem apenas a interesses comerciais, a fim de melhor me dedicar aos restantes, dando-lhes assistência contínua e adequada; depois: estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos.

Neste sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se esprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.

Dentro do mesmo objetivo, passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida; os parâmetros inclinados e as formas livres que, desfigurados pela incompreensão e inépcia de alguns, se transformam muitas vezes em exibição ridícula de sistemas e tipos diferentes.

E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monotono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado e

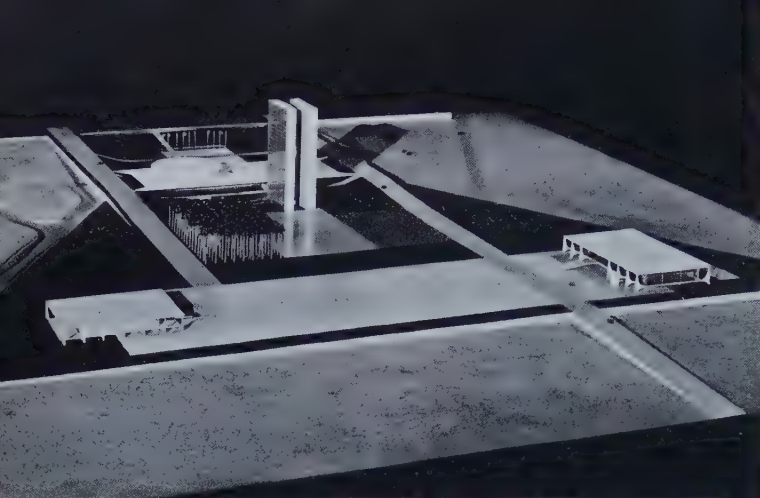
un contributo positivo che anzi oggidi caratterizza tale movimento. E se riferisco questa autocritica, iniziata due anni or sono, quando stavo elaborando il progetto del Museo di Caracas, lo faccio perchè la considero un atteggiamento normale e costruttivo, che può condurci a correggere degli errori e a raggiungere risultati migliori, adottando una serie di provvedimenti e di misure regolatrici. Nel mio caso importano soprattutto: la riduzione del numero dei lavori nello studio e il rifiuto sistematico di quelli che mirano soltanto a interessi commerciali, per potermi dedicare meglio agli altri, dando loro cure continue e adeguate. Bisogna poi fissare per i nuovi progetti una serie di norme, che si propongono la semplificazione della forma plastica e l'equilibrio coi problemi funzionali e costruttivi.

In questo senso ho incominciato a interessarmi alle soluzioni compatte, semplici e geometriche; ai problemi della gerarchia e del carattere architettonico; ai vantaggi dell'unità e dell'armonia tra gli edifici e ho badato anche che questi non si esprimano mediante gli elementi secondari, ma grazie alla propria struttura, debitamente integrata nella concezione plastica originale.

Nell'ambito di questo stesso scopo, ho incominciato a evitare le soluzioni spezzettate o composte di molti elementi, difficili da contenere in una forma pura e definita; gli ornamenti inclinati e le forme libere, che snaturate dalla incompreensione e dalla incapacità di alcuni, si trasformano molto spesso in ridicole esibizioni di sistemi e di tipi diversi.

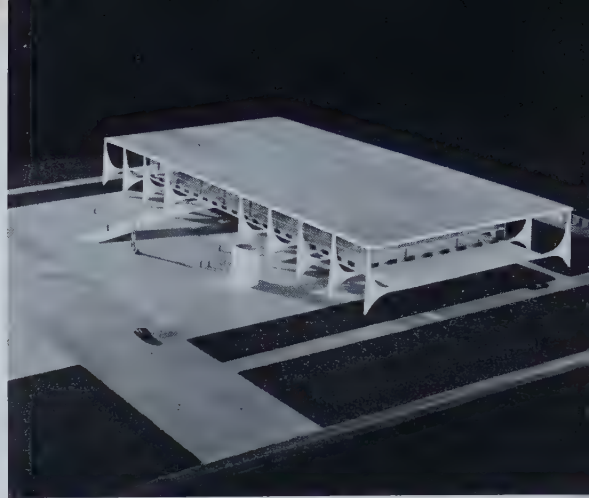
E tutto questo cercando di non cascare in un falso purismo, in un monotono formulario di carattere industriale, cosciente delle immense possibilità del cemento armato e badando che questa nuova posizione non si trasformi in una barriera insormontabile, ma che invece faciliti liberamente idee e innovazioni. Da allora con





200

200. Maquette della Piazza dei Tre Poteri.  
201. Il palazzo del Governo (maquette).



201

*atento a que essa nova posição não se transforme em barreira intransponível, mas, pelo contrário, enseje livremente idéias e inovações. Obediente a êstes princípios, venho trabalhando desde aquela época. Iniciei a fase — como disse — com o Museu de Caracas, concepção de pureza e concisão irrecusáveis. E agora prossigo, nos prédios de Brasília, aos quais dedico tôda atenção, não só por se tratar de obra de grande importância como, também, pelas ocorrências anteriores ao seu desenvolvimento, quando me recusei a aceitar a elaboração do Plano Piloto, pois, juntamente com o Instituto de Arquitetos do Brasil, trabalhava no sentido da organização do concurso público, reservando-me apenas a tarefa de projetar os edifícios governamentais. Incumbência que nada mais era senão a continuação natural dos trabalhos que, desde 1940, vinha realizando, ininterruptamente, para o prefeito, o governador e, finalmente, o presidente Juscelino Kubitschek.*

*Com relação aos trabalhos de Brasília, que espero sejam as minhas obras definitivas, encontrei três problemas diferentes a resolver: o do prédio isolado, livre a tôda imaginação, conquanto exigindo características próprias; o do edifício monumental, onde o pormenor plástico cede o lugar à grande composição; e, finalmente, a solução de conjunto, que reclama, antes de tudo, unidade e harmonia.*

*No Palácio da Alvorada, meu objetivo foi encontrar um partido que se não limitasse a caracterizar uma grande residência, mas um verdadeiro palácio, com o espírito de monumentalidade e nobreza que deve marcá-lo. Para isso, aproveitei a própria estrutura, que acompanha todo o desenvolvimento da construção, conferindo-lhe leveza e dignidade, e êsse aspecto diferente — como se pousasse no solo, suavemente. Com êsse intuito, as colunas se afinam nas extremidades, permitindo às lajes,*

*tinuo a lavorare fedele a tali principii. Ho iniziato questa fase — come ho già detto — col Museo di Caracas, una concezione di una purezza e di una concisione innegabili. E ora continuo negli edifici di Brasília, ai quali dedico la massima attenzione, non solo perchè si tratta di un'opera di grande importanza, ma anche per i fatti anteriori al loro sviluppo, quando rifiutai di accettare l'offerta di elaborare il Piano Pilota, poichè insieme con l'Istituto degli Architetti del Brasile, lavoravo per organizzare il pubblico concorso, riservandomi soltanto il compito di progettare gli edifici governativi. Questo incarico era soltanto la continuazione naturale dei lavori, che stavo eseguendo ininterrottamente sin dal 1940 per il prefetto, per il governatore e infine per il presidente Juscelino Kubitschek.*

*In quanto ai lavori di Brasilia che spero siano la mia opera definitiva, ho dovuto risolvere tre problemi differenti: quello dell'edificio isolato aperto a tutte le possibilità della fantasia, pur esigendo caratteristiche proprie; quello dell'edificio monumentale, in cui il particolare plastico dà luogo alla composizione grandiosa; e infine la soluzione dell'insieme che richiede prima di tutto unità e armonia.*

*Nel Palácio da Alvorada (Palazzo dell'Alba), mi sono proposto lo scopo di trovare una soluzione che non si limitasse a caratterizzare una vasta dimora, ma un vero palazzo, con lo spirito monumentale e la nobiltà per cui deve distinguersi. A questo scopo ho approfittato della struttura stessa, che segue tutto lo sviluppo della costruzione, dandole leggerezza e dignità, e quello speciale aspetto, come se posasse dolcemente sul suolo.*

*A tale scopo le colonne si assottigliano all'estremità, permettendo grazie al sistema a volta su cui si basano, che le pietre abbiano uno spessore di quindici centimetri nell'asse di ogni intervallo, e sta-*



202

202. Il Brasília Palace Hotel visto dal Palazzo dell'Alvorada.

pelo sistema de « voûte » em que se baseam, uma espessura de quinze centímetros no eixo de cada espaçamento, estabelecendo-se assim perfeita integração da forma — que caracteriza e exprime o edifício — com o próprio sistema estrutural.

No prédio do Congresso Nacional, meu propósito foi fixar os elementos plásticos de acôrdo com as diversas funções, dando-lhes a importância relativa exigida, e tratando-os no conjunto como formas puras e equilibradas. Assim, uma imensa esplanada, contrastando com os dois blocos destinados à administração e aos gabinetes dos congressistas, marca a linha horizontal da composição, destacando-se sobre ela os plenários que, com os demais elementos criam êsse jogo de forma que constitui a própria essência da arquitetura, e que Le Corbusier tão bem define: « *L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière* ».

Na Praça dos Três Poderes, a unidade foi a minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios — o do Planalto e o do Supremo Tribunal — e assegurando assim ao conjunto aquêlê sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa.

Estas são, hoje, as minhas diretrizes de arquiteto. E se agora elas se orientam num sentido de maior pureza e simplicidade, fundam-se todavia no mesmo conceito de criação — o único capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte.

Estas as diretrizes das obras que projetei para Brasília, obras que acompanho com o maior desvêlo, convicto de sua importância e desejoso de que se transformem em qualquer coisa de útil e permanente, e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção.

Oscar Niemeyer

bilendo così una integrazione perfetta della forma — che caratterizza ed esprime l'edificio, — con lo stesso sistema strutturale.

Nel palazzo del Congresso Nazionale, mi sono proposto lo scopo di fissare gli elementi plastici secondo le diverse funzioni, dandovi l'importanza relativa richiesta, e trattandoli nell'insieme come forme pure ed equilibrate. Quindi una immensa spianata, in contrasto con i due isolati destinati all'amministrazione e agli uffici dei membri, segna la linea orizzontale della composizione, mentre spiccano su di essa gli elementi principali, che insieme con gli altri creano quel giuoco di forme che costituisce l'essenza stessa dell'architettura e che Le Corbusier definisce così bene: « *L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière* ».

Nella Praça dos Três Poderes (Piazza dei Tre Poteri) la mia principale preoccupazione è stata l'unità, e a questo scopo ho ideato un elemento strutturale che agisse come comune denominatore dei due palazzi — quello del Planalto e quello del Tribunale Supremo — e assicurando così all'insieme quel senso di sobrietà delle grandi piazze d'Europa, entro la scala dei valori fissati dallo splendido progetto di Lucio Costa.

Sono queste oggi le mie direttrici di architetto. E se ora esse si orientano con un intendimento di maggior purezza e semplicità, si basano tuttavia sullo stesso concetto creativo: l'unico capace di condurre a una vera opera d'arte.

Son queste le direttrici delle opere che ho progettato per Brasília, opere che seguo col massimo zelo, convinto della loro importanza e desideroso che esse si trasformino in qualcosa di utile e di duraturo, che possa infondere un senso di bellezza e di emozione.

Oscar Niemeyer



Mario Barata

**Ponto de vista  
de um Brasileiro**

**(punto di vista  
di un Brasiliano)**

*O Brasil é territorialmente maior que os Estados Unidos da América do Norte, possuindo um litoral de 7.200 quilômetros e cerca do triplo de extensão na sua fachada interior, voltada para os Andes, as Guianas e o Prata. Para este país construiu-se uma cidade-capital, aproximadamente no seu centro geográfico, em região até então deserta e desprovida de meios de comunicação.*

*As condições sociológicas que em parte moldaram a concretização dessa tarefa corresponderam plenamente a uma sociedade hierárquica, de grupos privilegiados.*

*Esse estágio atual da sociedade brasileira não só é confirmado claramente através do processus que gerou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como também pela recente aprovação, em nossa Câmara dos Deputados, de uma Lei Geral de Diretrizes e Bases de Educação. Nesta, segundo o eminente professor Anísio Teixeira: «o dualismo da sociedade brasileira não se conforma em desaparecer. Com o crescimento da classe média e a continuação da mobilidade social vertical, certo mimetismo dos novos elementos que estão a integrar essa nova classe média leva-os a reproduzir as atitudes de privilégio da reduzida e aristocrática classe superior, em vias de extinção». Dessa busca acentuada de privilégios resulta, segundo Anísio, muito coisa no Brasil.*

*Mas para o nascimento de Brasília contribuíram outros fatores, de caráter positivo. Entre eles uma real necessidade de expansão do país e de aproveitamento das possibilidades de sua arquitetura no momento atual.*

*Dois ângulos sobressaem imediatamente aos que examinam essa empreza: 1) a sua audácia; 2) a beleza formal da obra.*

*Não se fez, realmente, uma urbs limitada, modesta e sem horizontes. Desde o início, a nova cidade foi planejada dentro de um espírito amplo e monumental. O presidente da República e os dois arquitetos — Niemeyer e Costa — desenvolveram-na com grandeza, nos espaços urbanísticos e nas construções individualizadas.*

*Nesse fato residui, aliás, um dos segredos da vitória da iniciativa, que desde cedo afirmou-se tão vigorosamente que*

Come territorio il Brasile è più vasto degli Stati Uniti d'America, poichè ha uno sviluppo costiero di 7.200 chilometri e circa il triplo di estensione nella parte interna corrispondente, rivolta verso le Ande, le Guiane e il Rio della Plata. Per questo paese si è costruita una città-capitale, all'incirca nel suo centro geografico, in una regione sinora deserta e sprovvista di mezzi di comunicazione.

Le condizioni sociali, che in parte hanno determinato l'attuazione di questa impresa, si sono adeguate pienamente a una società gerarchica di gruppi privilegiati. Questa fase attuale della società brasiliana non solo è confermata chiaramente dal processo in atto, che ha fatto sorgere il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro, come pure dalla recente approvazione, da parte della nostra Camera dei Deputati, di una legge generale di Direttive e di Principii dell'Educazione. In questa, secondo l'eminente professore Anísio Teixeira: «Il dualismo della società brasiliana non si rassegna a sparire. Con lo sviluppo della classe media e la continuazione della instabilità sociale in senso verticale, un certo mimetismo dei nuovi elementi che stanno integrando questa nuova classe media, li induce a imitare gli atteggiamenti di privilegio della classe superiore, ristretta e aristocratica, che ora sta scomparendo». Secondo Anísio, molte cose in Brasile sono dovute a questa caccia eccessiva ai privilegi.

Ma alla nascita di Brasilia hanno contribuito altri fattori di carattere positivo. Fra di essi una vera necessità di espansione del paese e dell'utilizzazione nel momento attuale delle possibilità della propria architettura.

Due aspetti risaltano immediatamente a chi esamini questa impresa: 1) la sua audacia; 2) la bellezza formale di tale realizzazione.

Non si è creato davvero un centro urbano limitato, modesto e privo di orizzonti. Sin dall'inizio la nuova città è stata progettata secondo uno spirito ampio e monumentale. Il presidente della repubblica e i due architetti — Niemeyer e Costa — l'hanno sviluppata con un senso di grandiosità negli spazi urbanistici e nelle costruzioni singole.

D'altronde questo è stato uno dei segreti della vittoria dell'iniziativa, che subito si è affermata così vigorosamente da poter diventare una realtà. Se Brasilia fosse meschina, non avrebbe avuto la forza di vincere le correnti contrarie, che per motivi economico-finanziari o di faziosità politica si opponevano alla sua nascita. Di qui lo strano circolo vizioso di spendere di più per poter imporsi a quelli che, nella situazione attuale del paese, desideravano che non si spendesse nulla per questo progetto. Ma veramente non si può

pôde implantar-se como uma realidade. Se Brasília fosse mesquinha não teria tido forças para vencer as correntes contrárias, que por motivos econômico-financeiros ou político-partidários opunham-se ao seu nascimento. Daí o curioso círculo vicioso de gastar-se mais para poder impôr-se aos que desejavam que nada se gastasse com ela, na atual conjuntura do país. Mas, na verdade, não se poderá saber se algum outro momento da História viria a ser mais favorável que o atual, apesar de suas dificuldades. E a emergência geo-politica e populacional do país e do mundo exigiam uma definição de posições no interior do país. Com Brasília, a nação assume o contròle definitivo e diretto de impulsores criadores em todo o seu território, em grande parte ainda perigosamente deserto. A densidade populacional da Amazônia brasileira (3.579.991 km<sup>2</sup>) é de apenas 0,52 habitantes/km<sup>2</sup>. Também ainda pequena é a da grande região Centro-Oeste.

Porém urgia aproveitar a atual conjuntura demográfica. Com 62 milhões de habitantes em 1957, o Brasil deverá atingir, em 1980, à casa dos cem milhões, secondo previsão de Pierre Mombert, em seu libro « Le Brésil », aceita pelos serviços oficiais de estatística do país.

A nova cidade, constituindo-se em centro propulsor de várias regiões, pelas estradas e pela atração politico-urbana de una capitale nazionale, permitirá una descentralização e disseminação desse crescimento demográfico.

Ainda ninguém observou que do ponto de vista da população a criação da nova Capitale brasileira não foi una avventura, em nenhum sentido. Isso porque, além de aproveitar-se da emergência já citada, Brasília coloca-se na ponta de um triângulo que sempre foi o de maior densidade e força de expansão demográfica do país. Nela convergem as linhas Salvador-Bahia-Minas, Rio de Janeiro-Minas e São Paulo-Triângulo Mineiro. Ora, foi justamente por essas linhas que se deu a penetração do interior, na época colonial ou nos séculos XIX e XX. Poder-se-ia mesmo afirmar que naturalmente — com certa lentidão — o grande impulso populacional dessas três linhas chegaria fatalmente, um dia, a Brasília.

A nova capitale não foi criada, pois, num deserto real, mas no vértice potencial de una expansão previsível e certa, da população.

A beleza arquitetônica e urbanística de Brasília é outro aspecto predominante da nova cidade. A simplicidade e a clarezza de seu plano aliam-se aos ritmos de edifícios em largos espaços, onde a perspectiva não é propriamente un fim em si, mas una consequência da sucessão de formas até o horizonte.

sapere se qualche altro momento della storia sarebbe stato più favorevole di quello attuale, nonostante le presenti difficoltà. E le condizioni geo-politiche e demografiche del paese e del mondo esigevano una definizione di posizioni nell'interno del paese. Con la creazione di Brasília, la nazione assume il controllo definitivo e diretto degli sforzi produttivi in tutto il territorio, che in gran parte è ancora pericolosamente deserto. La densità demografica dell'Amazzonia brasiliana (tre milioni 579.991 Km<sup>2</sup>) è soltanto di 0,52 abitanti per Km<sup>2</sup>. E anche è tuttora esigua quella della grande regione centro-occidentale.

Quindi era urgente approfittare dell'attuale congiuntura demografica. Il Brasile, che nel 1957 aveva 62 milioni di abitanti, dovrà raggiungere nel 1980 la cifra di 100 milioni, secondo le previsioni fatte da Pierre Mombert nel suo libro *Le Brésil* e accettate dall'Istituto centrale di statistica del nostro paese.

La nuova città, costituitasi come centro propulsore di varie regioni, per mezzo delle strade e della forza centripeta politico-urbana di una capitale nazionale, favorirà il decentramento e la suddivisione di questo incremento demografico.

Nessuno ha ancora osservato che dal punto di vista della popolazione, la creazione della nuova capitale brasiliana non è stata un'avventura sotto nessun aspetto. Questo è avvenuto perchè, oltre a sfruttare le contingenze già citate, Brasília è situata al vertice di un triangolo, che è sempre stato quello di maggior densità e forza di espansione demografica della nazione. Vi convergono le linee Salvador - Bahia - Minas, Rio de Janeiro - Minas e São Paulo - Triângulo Mineiro. Ebbene, proprio lungo queste linee avvenne la penetrazione nell'interno, durante l'epoca coloniale o nell'Ottocento e nel Novecento. Si potrebbe persino affermare che naturalmente — anche se con una certa lentezza — la grande spinta demografica di quelle tre direttrici, un giorno sarebbe arrivata fatalmente a Brasília.

Quindi la nuova capitale non è stata creata in un vero deserto, ma al vertice potenziale di una espansione demografica prevedibile e certa.

La bellezza architettonica e urbanistica di Brasília è un altro aspetto predominante della nuova capitale. La semplicità e la chiarezza del progetto si accordano al ritmo degli edifici in ampi spazi, nei quali la prospettiva non è precisamente un fine a sè, ma una conseguenza della successione di forme architettoniche sino ai limiti dell'orizzonte.

L'importanza dello spazio è fondamentale nel nuovo centro urbano, tanto nel suo paesaggio naturale quanto nella disposizione degli elementi architettonici.



*A importância do espaço é fundamental na nova urbs, tanto na sua paisagem natural quanto na disposição dos elementos arquitetônicos.*

*Sendo todas as suas massas, até agora, coordenadas, é de suprema beleza a sensação estética fornecida pela cidade. Cidade calma, serena, repousante, pelos espaços, mesmo antes da introdução do verde da vegetação.*

*Os edifícios de Oscar Niemeyer primam pela leveza e elegância. Tornou-se necessário, em alguns casos, revesti-los de placas finas de mármore branco, não para a sua conservação, mas para fornecer-lhes perfis proporcionados e certas harmonias formais. Foi « après-coup » já concluído o Supremo Tribunal, que o arquiteto sentiu que se fazia imprescindível o citado revestimento.*

*Os grandes balanços, os apoios curvilíneos graciosos, dão a nota ao Palácio dos Despachos e a outros edifícios. Já, nos Ministérios é, como disse, o ritmo da sucessão dos volumes austeros, bem proporcionados e afastados uns dos outros, que cria riquezas estéticas.*

*Essa beleza, atingida pela cidade no decorrer do último ano de sua construção, alia-se agora ao mito edênico do paraíso-ambiente, como meio propício à felicidade, utopia para todos os homens.*

*Já Meira Penna, ao estudar as mudanças de capitais políticas através da História, dizia-nos que « a importância de Brasília reside na circunstância de que ela poderá ser a primeira manifestação autêntica, no Brasil, de uma nova cultura ocidental em sua essência técnica e científica, em seus princípios universais e em seus fins ». Poderia isso parecer uma bela frase feita, mas ao menos parcialmente essa profecia é uma realidade.*

*O fato de, na elaboração dessa urbs, ter-se verificado uma inaudita concentração de poderes nas mãos de três homens, dos quais dois são arquitetos de valor, sendo um deles — Lúcio Costa — possuidor da melhor experiência européia e com requintada percepção dos verdadeiros valores da civilização, teve bastante importância na expressão da utopia de Brasília. O próprio, Lúcio, no Plano-Piloto da cidade, visou obter as melhores e mais necessárias condições para a vivência perfeita do ser humano. Com essa orientação, Lúcio se choca, evidentemente, com a realidade brasileira, de país economicamente sub-desenvolvido, que dificulta o acesso ao alto nível material e espiritual de toda uma coletividade, base de qualquer grande civilização de nosso tempo. Qual o drama resultante?*

*De um lado, a ameaça de ficar Brasília sendo uma cidade-casta, privilegiada, mantida por compartimentos estanques em nível artificial mais elevado que o do*

*Siccome sino ad ora tutte le masse sono coordinate, la sensazione estetica che dà Brasília è di una straordinaria bellezza. E' una città calma, serena, riposante, grazie agli ampi spazi, ancor prima di inserirvi il verde della vegetazione.*

*Gli edifici di Oscar Niemeyer eccellono per la leggerezza e l'eleganza. In qualche caso è stato necessario rivestirli di sottili lastre di marmo bianco, non per rinforzarli, ma per dar loro sagome proporzionate a certe armonie formali. E' avvenuto a cose fatte: quando era già finito l'edificio del Tribunale Supremo, l'architetto ha capito che tale rivestimento era indispensabile.*

*Il grande equilibrio, i piacevoli sostegni curvilinei danno una nota caratteristica al Palazzo del Consiglio e ad altri edifici. Come ho detto, proprio il ritmo della successione di severi volumi, ben proporzionati e separati l'uno dall'altro, crea nei ministeri dei valori estetici eccelsi.*

*Questa bellezza che la città ha raggiunto nel corso dell'ultimo anno della sua costruzione, si collega ora al mito dell'Eden, di un ambiente paradisiaco quale luogo propizio alla felicità, utopia di tutti gli uomini.*

*Già Meira Penna, studiando i mutamenti delle capitali politiche nel corso della storia, diceva che: « L'importanza di Brasília consiste nel fatto che questa città potrà essere la prima manifestazione autentica, nel Brasile, di una nuova cultura occidentale nella sua essenza tecnica e scientifica, nei suoi principii universali e nelle sue finalità ». Questa potrebbe sembrare una bella frase fatta, ma almeno in parte questa profezia è diventata una realtà. Il fatto che nella elaborazione di questo centro urbano vi è stata una inaudita concentrazione di poteri nelle mani di tre uomini, dei quali due sono architetti di valore, mentre uno di essi — Lucio Costa — è ricco della migliore esperienza europea e ha una percezione raffinata dei veri valori della civiltà, ha avuto una certa importanza nella espressione della utopia di Brasília.*

*Lo stesso Lucio nel progetto-pilota della città, si è prefisso di raggiungere le condizioni migliori e più necessarie alla vita perfetta dell'essere umano. Con tale finalità, Lucio si irrita, com'è ovvio, di fronte alla realtà brasiliana di un paese economicamente sotto-sviluppato, cosa che inceppa l'accesso di tutta una collettività a quell'alto livello materiale e spirituale, che è la base di qualsiasi grande civiltà del nostro tempo.*

*Qual'è il dramma che ne risulta?*

*Da una parte la minaccia che Brasília rimanga la città di una casta privilegiata, mantenuta mediante compartimenti stagni a un livello artificiale più elevato di quello di tutto il resto della nazione e so-*

resto do país e sustentada economicamente pelos tributos pagos por outras regiões e cidades.

De outro lado, a ameaça de uma submersão rápida de valores apontados e buscados na nova cidade, que desapareceriam ante as pressões da realidade brasileira, de suas condições deficientes de economia, de instrução pública, de gosto.

Numa terceira hipótese, o avanço já obtido pela « Novacap », em suas realizações iniciais, daria um impulso ao lado novo da cidade, que poderia durar algum tempo e influenciaria as próprias condições técnicas e exigências culturais e ambientais do país. Neste caso Brasília aceleraria a transformação pacífica ou revolucionária do Brasil.

Ao que parece Brasília imporá um protótipo a ser seguido pelo resto do país, mas que, para manter-se, exigirá amplo esforço de renovação e modernização das estruturas do país, rompendo com os quadros sociais ainda sobreviventes do escravocratismo ruralista, vigente durante todo o século XIX e com permanente autoridade política.

Brasília é, realmente, um exemplo de cidade nova, e sua experiência é seguida, com interesse por muitos países. Na sua tendência a constituir uma totalidade artistica — em que o gosto imperante seja adeguado às novas necessidades estéticas do ser humano — o plano de Lúcio Costa e as atividades da Companhia Urbanizadora marcham para um controle hábil dos projetos a serem construídos e mesmo do equipamento interior das residências e dos edificios públicos. Até os cemitérios foram objeto de sugestão de Lúcio, no sentido de serem « à inglesa » modestos, com gazons verdes e paisagismo regulado por árvores. Mas Lúcio também fala no seu memorial de condições de conforto para todos os homens.

O ideal de totalidade-artistica, que poderia chegar ao totalitarismo e a seus perigos centralistas e uniformizadores é, porém, difícil de manter. Creio que, nesse ponto, a experiência de Brasília recuará muito, sem perder, talvez, o fermento fecundo e a atmosfera pura de suas audácias renovadoras.

A utopia aristocratica que consistiria no sonho de fechar-se a cidade, isolando-a do país, poderia talvez fazer alguma tentativa de surgir no campo da realidade brasiliana, mas seria logo esmagada pelos profondos impulsi democráticos do país, cujas grandes massas são uma presença objetiva e consistente, mau-grado as condições político-econômicas gerais. Mas pelos seus aspectos concretos e positivos, Brasília já é, na verdade, um êxito urbano e nacional, na escala brasileira.

Mario Barata

stenuta economicamente dai tributi pagati da altre regioni e da altre città.

In secondo luogo la minaccia di un rapido scadimento di valori segnalati e ricercati nella nuova città, valori che sparirebbero di fronte alla pressione della realtà brasiliana, delle condizioni deficienti dell'economia, dell'istruzione pubblica e del gusto.

In una terza ipotesi il progresso già raggiunto dalla Nuova Capitale, nelle sue realizzazioni iniziali, darebbe alla parte nuova della città un impulso che potrebbe durare qualche tempo e avere un influsso sulle condizioni tecniche stesse e sulle esigenze culturali e ambientali del paese. In tale caso Brasilia affretterebbe la trasformazione pacifica o rivoluzionaria del Brasile.

A quanto pare, Brasilia imporrà un prototipo che il resto del paese dovrà imitare, ma che per mantenersi esigerà un grande sforzo di rinnovamento e di modernizzazione delle strutture del paese, rompendo l'ordinamento sociale ancora sopravvissuto della « schiavocrazia » rurale, vigente per tutto il secolo XIX e in possesso di una durevole autorità politica.

Brasilia è veramente un esempio di città nuova, e questa esperienza è seguita con interesse da molti paesi. Nella loro tendenza a creare un complesso artistico, in cui il gusto imperante sia adeguato alle nuove necessità estetiche dell'essere umano, il piano di Lucio Costa e l'attività della Società Urbanistica si avviano a un abile controllo dei progetti da realizzare e persino dell'arredamento interno degli alloggi e degli edifici pubblici. Lucio si è occupato persino dei cimiteri nel senso che devono essere « all'inglese »: modesti, con tappeti erbosi verdi, e il paesaggio deve essere condizionato dagli alberi. Ma nella sua relazione Lucio parla anche di condizioni di benessere per tutti gli uomini.

E' tuttavia difficile attenersi all'ideale di un tutto artistico, che potrebbe arrivare al *totalitarismo* e ai pericoli inerenti dell'accentramento e della standardizzazione. Credo che, sotto questo aspetto, l'esperimento di Brasilia ripiegherà senza perdere, forse, il fermento fecondo e l'atmosfera pura delle sue audacie rinnovatrici.

L'utopia aristocratica, che consisterebbe nel sogno di chiudere la città isolandola dalla nazione, potrebbe forse fare qualche tentativo per imporsi nel campo della realtà brasiliana, ma sarebbe subito schiacciato dai profondi impulsi democratici del paese, le cui vaste masse sono un fatto obbiettivo e consistente, nonostante le condizioni politiche ed economiche generali.

Ma per i suoi aspetti concreti e positivi, Brasilia è già, veramente, un successo urbanistico e nazionale, nel piano del Brasile.

Mario Barata






1. Disegno originale per una chiesa a Torre di Mosto nella pianura veneta, 1948.

2. Coppa di vetro «murrina» molata, 1944.

V'è un modo, d'apprezzare l'opera di Carlo Scarpa, un poco insidioso: è quello di considerarla un discorso architettonico brillante, ma che, almeno fino ad ora, ha avuto carattere prevalente di saggio, di commento o di recensione.

Non che se ne disconosca il tono personale e dunque « creativo » — quale d'altronde non è mai assente da ogni espressione in atto —: s'osserva, che la sua natura è dell'ordine d'una raffinata critica del gusto, e pertanto tiene più dell'interpretazione, che della creazione in tutto libera e impregiudicata.

Sarebbe argomento all'osservazione anche l'attitudine particolare di Scarpa a riordinare, riassetare o allestire mostre e mu-



Sergio Bettini

## L'architettura di Carlo Scarpa

sei: imprese, delle quali è innegabile l'eccellenza persino esemplare. Pochi architetti sono come Scarpa quasi infallibili nel situare i quadri o le sculture al loro posto giusto sulle pareti o nei vani; nel costruire le pareti e i vani di misura e di colore giusti per quelle opere; nell'ordinare percorsi, che includano quelle pareti e quei vani al punto, o momento giusto. E ciò, si dice, avviene precisamente perchè l'architettura di Scarpa in realtà è una « critica » pungente e nitida di tali opere (come, che so, in altra dimensione linguistica, una prosa di Sainte-Beuve o di De Sanctis): è un discorso, che dipana ed articola forme di spazi, il cui scopo e significato precìpui stanno nel porre in evidenza le strutture

formali delle opere; e dunque una interpretazione, una spiegazione ed un commento visuali di forme *date*.

Dello stesso ordine — si aggiunge — sono anche la costruzione e l'arredamento di negozi e di studii. Anche qui, si tratta di chiose su testi architettonici *èditi*. E non importa, se avviene che le glosse di Scarpa abbiano più valore dei vecchi testi. Il fatto è, che in esse non vale tanto la libera invenzione di nuovi spazi, quanto l'inserimento abilissimo — e dunque squisitamente critico, perchè si fonda sulla precisione interpretativa — entro strutture spaziali già esistenti. E insomma — si conclude —: se le mostre di Scarpa sono ottimi saggi d'una critica visuale ricca



di citazioni pertinenti (= le opere esposte), i suoi negozi e studi sono comparabili ad annotazioni, particolarmente perspicue, e brillanti, e spesso estrose, aggiunte in margine a testi architettonici determinati.

Una critica siffatta, ancorchè a suo modo apprezzi l'opera di questo architetto, cade secondo me in un errore piuttosto vistoso. Anche a non volerle addebitare un metro grossolanamente quantitativo, sia nell'ordine dimensionale dello spazio (« sono cose piccole — spesso soltanto un vano —; sono frammenti, e sim. »), che nell'ordine dimensionale della durata (« le mostre vivono quanto l'esposizione, poi si demoliscono, scompaiono, ecc. »), che infine nell'ordine — sempre quantitativo — della materia (« le mostre sono scenari di legno e di tela, che resistono *l'espace d'une saison*; non hanno consistenza nè permanenza, ecc. »); essa rimane viziata dal pesante equivoco d'ogni critica che cada nel tranello — denunciato già da Baudelaire ma sempre aperto — di giudicare l'opera per termini che non le sono propri. Essa infatti giudica l'opera di Scarpa in base al criterio che fa dell'architettura una forma data allo spazio inteso come astratta totalità, come dimensione priva di tempo, totalmente obbiettiva. Mentre — è addirittura un truismo — ogni forma (e non solo d'architettura, s'intende, e non solo di Scarpa), anche la più puntuale ed effimera, per il solo suo essere forma è una relazione e istituisce una relazione. Anche a considerare l'architettura come « oggetto spaziale » equilibrato, « perfetto » in sè, ogni sua opera concreta è e pone una relazione formale con quanto la precede nel tempo e la condiziona nello spazio. E insomma non è la forma data ad un'astratta « idea » dello spazio; ma un evento formale *storicamente* concreto. Onde, ch'essa si realizzi istituendo il rapporto con una data situazione « naturalistica » (al modo romantico), o con una data situazione urbanistica (al modo, in senso lato, classico), o infine — come sarebbe il caso di Scarpa — con edifici preesistenti, non dovrebbe portar differenza, quanto al criterio; anzi, parrebbe doversi ritenere scontato a priori; e — almeno nella sua genericità di « legge » — inoperante, ai fini di una critica autentica.

Gioverà dunque adottare altro metodo. In un suo recente « Portolano » (« Il Mondo » 563, 1 dic. 1959) Alessandro Bonsanti ebbe un'osservazione precisa e pertinente sul nostro modo di far critica. Ad una mostra di dipinti di Domenico Purificato, notoriamente un *figurale* (« nessuno più di lui parrebbe legato al modo tradizionale di intendere l'arte e di praticarla ») — « feci presto — scrive — ad accorgermi che sotto quelle curve io andavo, da prima in-



3. Scarpa nel suo studio.

3

volontariamente e poi consapevolmente, ricercando linee geometriche... Per cui mi misi a riflettere, e giunsi alla conclusione che se l'arte astratta non possedesse altro merito, avrebbe quello d'averci aiutati a osservare più giustamente quella figurativa. Subito se ne distaccò un corollario: solo l'arte figurativa la quale può accogliere questo aiuto e giovare, è l'arte che conta almeno al nostro occhio di moderni ».

Un siffatto spostamento, della struttura dell'opera e insieme del nostro criterio per giudicarla, dall'antica legislazione dell'immagine chiusa e significante, ai singoli e « liberi » punti formali, appare del tutto evidente in pittura, perchè in questa ha portato all'abbandono di un protocollo così vistoso, così accreditato dalla tradizione, così radicato nelle coscienze, quale la figura. Ma è chiaro che tale « rivoluzione copernicana » non si è limitata alle arti « figurative » ed ha investito anche le arti che non hanno mai avuto immagini: la musica, dopo l'avvento della atonalità; e l'architettura, dopo il ripudio degli antichi criteri di « coerenza costruttiva » fondati su rapporti dimensionali. Ciò che in queste arti è comparabile all'immagine in pittura



4. Riordino di Ca' Foscari. Particolare dell'aula magna con l'affresco di Sironi. Foto F.F. Leiss.

4

**Sistemazione di Ca' Foscari sede dell'Istituto universitario di Economia e Commercio, 1936**

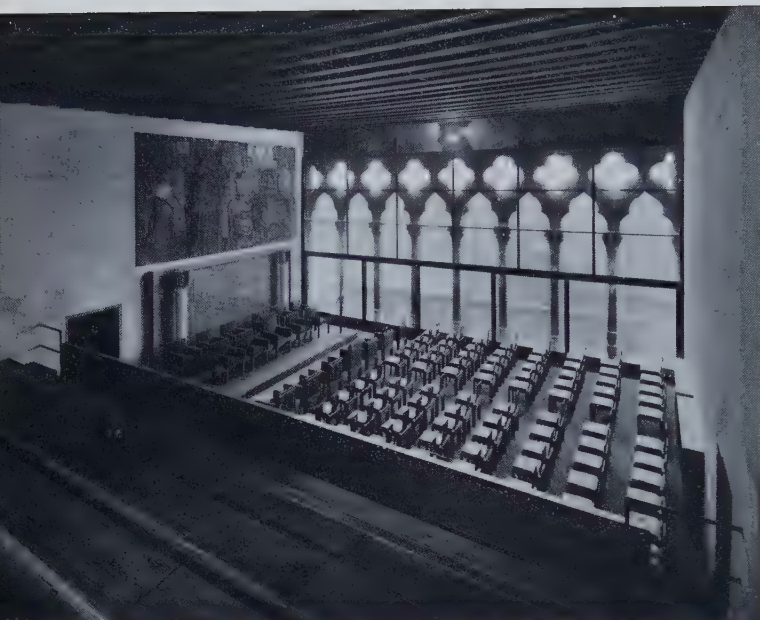
(la struttura linguistica coagulata in un sistema di forme obiettivamente valido) ha perduto valore: al punto da non poter più servire come misura critica nemmeno per quelle opere (i quadri figurati di Purificato, per Bonsanti), che in qualche modo ne rispettano ancora la legislazione. Tutta l'arte ha esercitato, sulla propria struttura, una critica analoga a quella kantiana, e poi diltheyiana: una « critica della ragione estetica »; con la quale ha distrutto, criticamente, l'« idea » dell'opera perfetta; ed ora i suoi impulsi, vivendo liberamente nel tempo, si ribellano contro i sistemi comunque intesi: in qualunque maniera essi cerchino di ripresentare e di imporre la loro vischiosa autorità.

Perciò, non soltanto la forma globale d'ogni singola opera non può più, criticamente, commisurarsi che sul processo o metodo, col quale in essa si realizza il peculiare rapporto con l'intera situazione formale di cui essa è un evento; ma la stessa struttura « interna » d'ogni singola opera richiede d'essere compresa e valutata, almeno partendo, dai suoi punti. E quindi

penso che sarebbe errore il voler interpretare l'architettura contemporanea, anche la più costruita — anche quella di Le Corbusier o di Mies van der Rohe — come un sistema compositivo dello spazio, e non come un progetto formale. Chi, architetto o critico, pensasse di farlo facilmente (magari ripiegando sul carattere ideale e sulla funzione paradigmatica del « disegno »), si troverebbe d'innanzi difficoltà insormontabili. La più banale, per l'architetto: quella di equilibrare internamente il sistema, e dunque di *concludere formalmente* lo spazio architettonico definendolo come tale (in opposizione ad uno spazio *non* architettonico). — E' fisicamente necessario che un edificio, in quanto oggetto, ad un certo punto finisca: fosse un sistema chiuso, la sua conclusione materiale dovrebbe coincidere con la sua conclusione formale. Ma non v'è architetto, il quale ami ancora vedere la propria opera « finita », che non si sia accorto della difficoltà. Anzitutto, e in senso generale, perché ogni opera d'arte contemporanea si oppone precisamente alla forma intesa



5



6



5. L'aula magna vista dalla Galleria degli studenti. Foto Giacomelli.

6. « Portego » con chiusura mobile per aula di conferenze. Foto F.F. Leiss.

7. Ufficio del Rettore. Foto Giacomelli.

7



come totalità. Un grattacielo di Mies, un quadro di Pollock, *in quanto forma* cominciano e finiscono in ogni loro punto: essi hanno senza dubbio un ordinamento determinato, ma questo è per così dire un fatto privato e preliminare dell'artista. La forma dell'opera qual'è attualmente verificata dall'esperienza sfugge ad una condizione siffatta. Essa è un evento, che si pone nella relazione con altri eventi, i quali possono rimanere provvisoriamente inqualificati come « forme » soltanto perchè il nostro intendimento critico ha sospeso la loro messa a fuoco semantica. Così la situazione urbanistica, per es., o quella della (paesistica) natura possono rimanere a sfondo dell'evento-edificio come un alone, la cui significazione formale per il momento manchi o sia imprecisa.

In realtà una critica « pura », una critica che sia linguaggio significante *soltanto* le strutture formali dell'esperienza, non ha possibilità di stabilire dove finisca la « natura » o l'urbanistica e dove cominci l'architettura: così come, « dentro » l'edificio, non ha possibilità di stabilire dove finisca l'architettura e dove cominci l'arredamento. Per farlo, deve ricorrere ad un'extrapolazione, cioè cedere il campo ad un'altra dimensione semantica. Il che attesta, appunto, che cotesti limiti, i quali in passato erano garantiti dalla totalità di sistema d'ognuno di tali campi dell'esperienza, oggi sono caduti — e, ovviamente, non sono caduti soltanto nel campo delle arti, ma anche in quello delle scienze, e infine in ogni altra « cerchia fenomenologica » della civiltà attuale. La quale si è per così dire abbandonata alla propria immanenza (per l'arte, ciò era stato intravvisto già da Hegel — *Ästhetik*, III, 1842, p. 213 —), superando l'antica posizione metafisica; — o, se si preferisce, l'ideologia del suo « essere in sè » —.

Che parrebbe nozione ovvia: onde non si capisce quale curiosa mentalità da santuffizio strapaesano consigli parte della cultura italiana al caparbio rifiuto di riconoscere la storicità della « crisi » che ha portato al frantumarsi dei vecchi sistemi formali nelle arti contemporanee. La quale è poi la crisi iniziata da Kant con la critica, appunto, alla metafisica intesa come sistema categoriale svincolato dall'esperienza e teoreticamente superiore ai limiti di questa; e proseguita dal pensiero contemporaneo — ad onta del « ritorno platonico » dello hegelismo — con l'impegno a demolire i residui di « in sè » rimasti nella stessa critica kantiana. Sembra che per cotesti laici l'arte e la critica d'arte non sian parte della cultura, e che la « filosofia » non sia la consapevolezza delle strutture della cultura. Invero, in ogni sfera della cultura dell'ultimo secolo si può riconoscere lo stesso processo che ha portato le arti ai loro esiti attuali: processo che si può glo-

balmente definire come uno storicizzarsi della civiltà; indi un temporalizzarsi della nozione di storia; infine un soggettivarsi della nozione di tempo. La struttura — puntualizzata in nuclei, che tuttavia non sono chiusi in un « in sè »; ma, legati alla concretezza del soggetto esistente, fondano l'essere della forma come relazione e processo — delle arti contemporanee, è la struttura stessa di ciò che Dilthey significa con *Erlebnis*; Croce con *intuizione*; Whitehead con *evento*; Husserl con *Lebenswelt*; Heidegger con *Dasein*, etc.; e insomma, cotesti nuclei riconducono, al di fuori e contro ogni apriorismo linguistico o semantico, anche l'arte al tempo concreto, alla vivente esperienza del tempo.

Il carattere di permanenza della pittura figurale come linguaggio era assicurato — per chi la considerasse, come accadeva e accade presso gli archeologi, quasi esclusivamente in funzione semantica — appunto dal mantenersi in essa del sistema delle immagini. La permanenza del linguaggio architettonico, privo di immagini, era tuttavia garantita dalla totalità della costruzione: vigente come « principio » determinante la forma, prima e al di sopra dei singoli elementi, ed anche d'una loro connessione che non li dominasse (cioè che *non* partisse dal timbro dell'elemento singolo per costruire la forma; ma da un apriori formale per giustificare il singolo timbro). Se infatti l'architettura era stata da sempre privilegiata, rispetto alle altre « arti del disegno », da una assenza di « figure », essa aveva ugualmente partecipato (anzi: col vigore di chi volesse superare un complesso di colpevolezza) al medesimo mito. Se non altro, con la pretesa ad una astratta (ideale) universalità del proprio *spazio*.

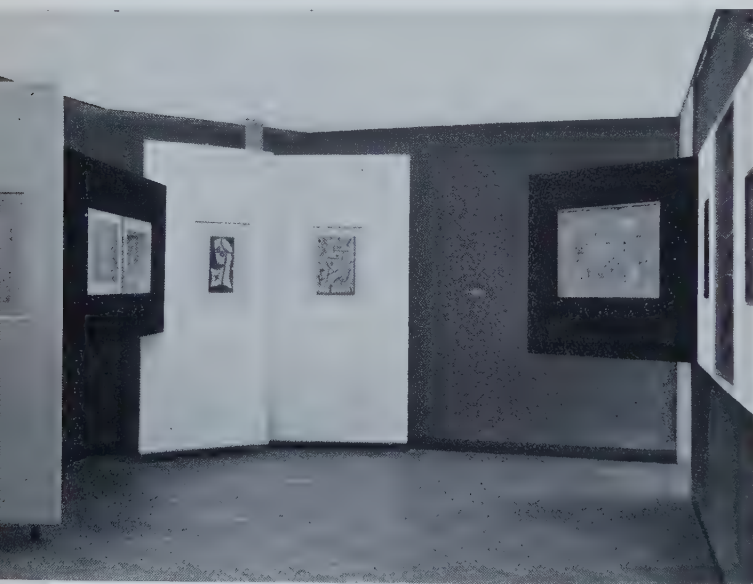
Il movimento moderno in architettura, mentre spezzava i limiti del « monumento » e demoliva l'ornamentazione, non potea che contrarre, insieme, quella generica astrattezza di dimensione, ch'era stata alla base delle teorie dell'architettura fino all'Ottocento. E la critica moderna dell'architettura, superando anch'essa il criterio dello schema estensivo, si incontrava col superamento del criterio della struttura armonica nella musica, di permanenti strutture metriche nella poesia, di immagini nelle arti figurative. La demolizione delle ornamentazioni non fu infine che un aspetto della più vasta demolizione dei sistemi formali simmetrico-estensivi.

I risultati più evidenti furono, in architettura, la distruzione della totalità della definizione dell'*oggetto* architettonico, e quindi della separazione formale tra edificio e « ambiente », da un lato; tra edificio e arredamento o ammobigliamento, dall'altro; di più, entro l'edificio singolo, l'abolizione (che, in analogia con la strut-





8



9

8-9. Montaggio di opere su pannelli di fustagno bianco e nero. Foto F.F. Leiss.

10. Disegno per la composizione delle opere sul pannello orizzontale.

11. Pianta della saletta.

10



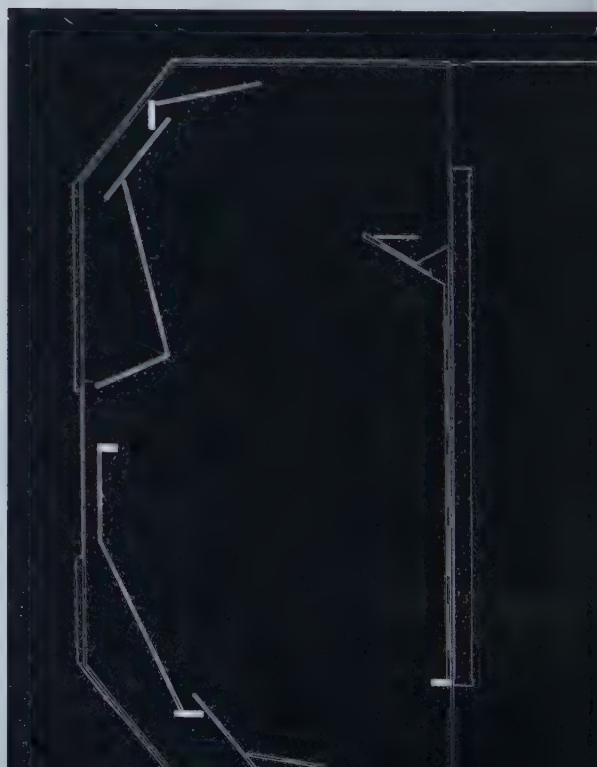
tura della musica e della critica musicale contemporanea, potremmo definire « seriale ») della distinzione tra i tradizionali « temi » architettonici e lo sviluppo — e sia pure in una continuità ininterrotta — della forma dello spazio.

Ove si accetti questa, del resto ovvia, messa a fuoco, apparirà chiara anche la debolezza d'una critica, la quale osservi troppo facilmente, che Scarpa, dopo il suo giovanile tirocinio nella « piccola architettura » dei vetri, dei mobili, degli arredamenti, delle mostre, s'avvii ora a comporre, su quei frammenti, delle « grandi forme » di « vera » architettura; avvalendosi anche, per questa impresa, ecletticamente, degli svuotati schemi estensivi dell'architettura precritica.

A proposito per es. d'una delle opere più vive e più ricche di Carlo Scarpa — il negozio Olivetti sotto le Procuratie a Venezia — s'è sentito dire (malgrado gli acuti e precisi avvertimenti di Ragghianti, in « Zodiac 4 ») che la sua « bellezza » consiste infine in una regressione ad un ordinamento palesemente modale: ad un articolato sistema di schemi geometrici che « anticipa » gli eventi formali, anzi li determina in un ritmo essenzialmente ripetitorio: certo a più gradi e diversi, ma sempre nell'ambito d'una struttura « derivata » (e non pure da configurazioni seriali o da simmetrie speculari nell'interno dell'opera; ma anche da relazioni tematiche con l'« ambiente » urbanistico, dei

Mostra di Paul Klee alla XXIV Biennale di Venezia, 1948

11



portici e della Piazza). Se così fosse, questa sarebbe una delle opere di Scarpa dalla quale (come s'è detto anche di cose d'uno de' suoi maestri, Fr. Ll. Wright) riuscirebbe difficile esorcizzare un ultimo, pallido spettro della Secessione. Ma, ad una lettura più attenta, risulta chiaro che quest'architettura dello Scarpa (come altre, di facile citazione, dove più ancora di qui paiono residuare derive dell'« antica » spazialità coordinata: specie in taluni « punti di tangenza » tra stile Liberty ed espressionismo) è tutta costruita da grandi, immobili timbri — o campiture, se si preferisce; ma totalmente cromatiche, — che possono apparire in veste di motivi ricorrenti (per es. quello, ripreso con ostinazione, del vano cubico cristallino portato a galla su tutte le superfici — orizzontali, verticali, laterali, assiali — per mezzo d'un disegno nitido, tagliente, a scacchiera rigida e, tuttavia, in continua, irrequieta permutazione, nelle griglie, i pavimenti, i soffitti: motivo amato da Scarpa con tenerezza per quel suo segno gracile seppur intenso e schietto; ma così solo, nel suo esistere contro il vuoto) — motivi, che non han valore di temi, i quali proponano uno « sviluppo » spaziale: neppure ritmico alla bizantina. E' chiaro infatti che, passando dalle inquadrature dei telai delle vetrate sulla Corte del Cavalletto o sulle Procuratie e carrellando all'interno, il motivo di questa « entrata » perde il senso, non solo della tensione, del finalismo di

tipo espressionistico; ma anche della presentazione di un « tema », che debba essere più innanzi ripreso e risolto in ritmo. Ed è anzi proprio perchè il motivo è spoglio d'ogni residuo di tensione prospettica, e insieme libero dal vincolo di rapporti ritmico-simmetrici, ch'esso realizza una forma « presente », la quale supera le formule della Neue Sachlichkeit (e del neoplasticismo), e si pone piuttosto sul piano « simultaneo » del cubismo architettonico (se queste classificazioni hanno senso, almeno in una filologia come storia della lingua).

E, in ordine ad una « storia personale » dell'artista, è chiara la relazione tra quest'opera e quella pressochè contemporanea (in ogni caso dello stesso momento di gusto dello Scarpa), che fu la saletta dedicata alle sculture di Alberto Viani nella XXIX Biennale di Venezia: dove la struttura ad analoghi piani o lamelle aggallanti sulla superficie lo spazio cubico era talmente perentoria (era ottenuta con veli diafani; sarebbero potuti essere anche schermi di luce, con minimi scarti di intensità) da provocare qualche — per me ingiustificata — riserva. In ogni caso, il confronto tra coteste due architetture tematicamente analoghe, e contenenti opere dello stesso scultore, denota l'estrema sensibilità dello Scarpa nell'articolare i motivi della propria poetica: qui, sottilmente graduando i rapporti di colore e di materia. Di più grossa evidenza: nel negozio

147

12. Disegno originale per una villa a Cervignano, 1949.

12







13

**Negoziato di antiquariato Ongania a Venezia, 1950**

13. Le volte originali del negozio illuminate con tubi al neon alloggiati nel traliccio di legno lucidato nero. Pareti di pannelli di legno ricoperti di stoffa. Foto F.F. Leiss.

14. Un particolare del negozio con gli oggetti esposti.

14

**Posto telefonico pubblico della "TELVE" a Venezia, 1950**

15. Particolare del soffitto luminoso. Foto F.F. Leiss.

16. Particolari in legno di Teck e maniglie in bronzo. Foto F.F. Leiss.

17. Disegno originale per lo studio della cabina telefonica.

18. Apertura con cristalli rientranti a spigolo in una parete curva per il Padiglione del libro d'arte alla Biennale di Venezia, 1950.

19. Salone per la mostra delle opere di Antonello da Messina all'Esposizione del Quattrocento siciliano, 1953.

20. Pianta (primo progetto) per la casa Zoppas a Conegliano, 1952 (non realizzata).

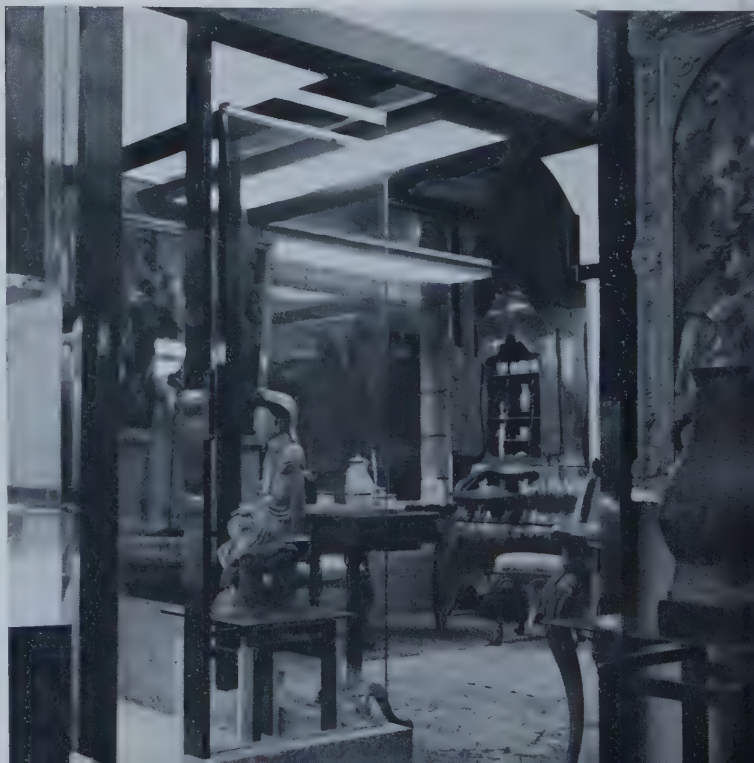
21. Disegno originale (primo progetto) con la prospettiva della casa Zoppas.

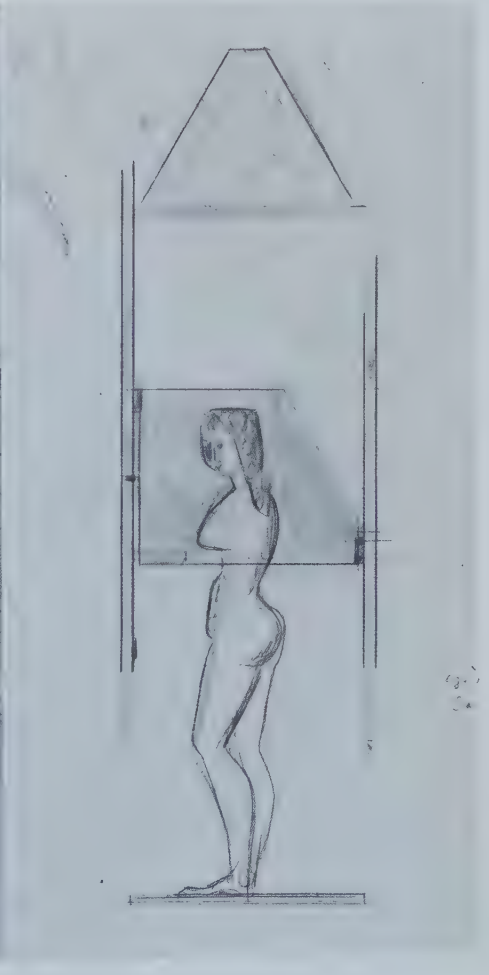
22. Disegno originale (secondo progetto) con la prospettiva della casa Zoppas 1952 (non realizzata).

23. Pianta (secondo progetto) per la casa Zoppas.

24. Galleria dell'Accademia di Venezia. Riordino della prima sala con il soffitto originale. Disposizione dei pannelli per le opere. Foto F.F. Leiss.

25. Galleria dell'Accademia di Venezia. Teca per la Croce d'argento di San Giovanni Evangelista. Foto F.F. Leiss.









EXHIBICION  
DE LA  
REVOLUCION  
MEXICANA

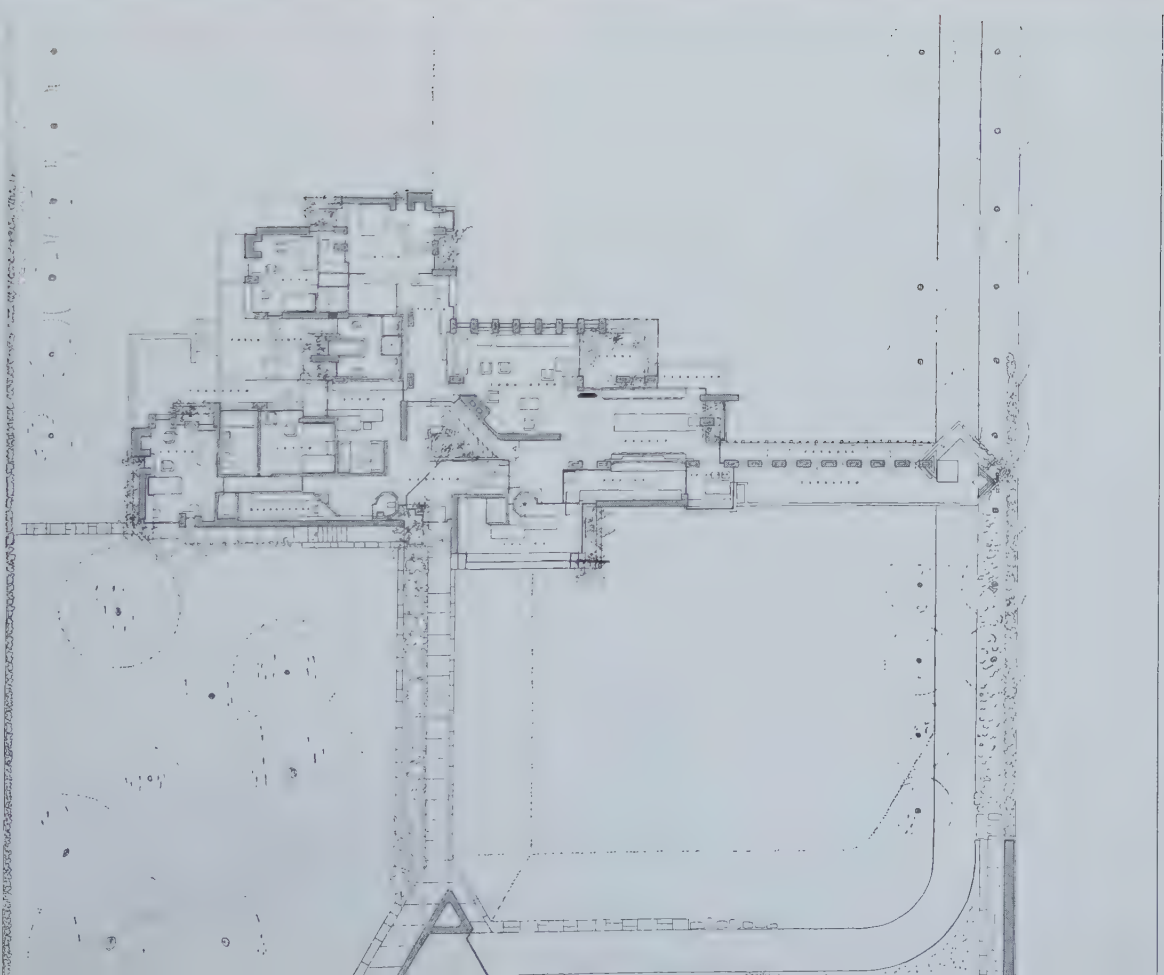






22

23





Olivetti, dove la statua di Viani è di ottone lucido, le pareti, le strutture, i pavimenti, i soffitti, la scala sono di marmi o di legni compatti lucidissimi, quasi lavati e liquidi; nella saletta della Biennale, dove le sculture eran di gesso candido, quasi incorporee e con un minimo di chiaroscuro, Scarpa aveva scorporato lo spazio e i suoi limiti, quasi annullando ogni variazione chiaroscurale, che paresse alludere a residui o ristagni di plasticità. Semmai, una qualche riserva critica (tuttavia generica e piuttosto scontata) poteva muovere dalle ricorrenti eccezioni che si vanno facendo a certa architettura (ma a quella di Scarpa meno che ad ogni altra) per la troppo radicale preformazione del materiale. La riserva è semplice: dove la elaborazione formale risulti già totalmente e preventivamente esaurita nella stessa materia, ogni operazione artistica diviene inutile, o tautologica. Su questo, che è un po' il problema di centro dell'arte informale, sono da leggere le acute osservazioni di G. C. Argan (in vari scritti, recentemente in « La Biennale di Venezia », 35 aprile-giugno 1959). Il notissimo atteggiamento polemico, sebbene di molta intelligenza, di Th. W. Adorno, è in sostanza una denuncia del feticismo per il materiale bruto, la quale non manca di giustificazioni, specie in campo musicale. Se ha un difetto, sembra a me sia quello d'assumere la materia (nell'arte) come qualche cosa di « in sè », che preesiste alla forma. Infatti se la critica è un discorso coerente e significativo sulle strutture formali (e per me non può essere altro), in un linguaggio critico pertinente la « materia in sè » è espressione senza significato. Giacchè è espressione che non qualifica una forma, ma un « dato di natura »; o tutt'al più, assunto (in relazione ad una pittura *bruta*, per es.) il termine materia in accezione formale, ne travisa il « segno », lo porta in un'altra sfera di significato, lo regredisce a denotare il « passato » di un'immagine eteronoma.

In ogni caso, ripeto, Scarpa è forse l'ultimo degli architetti che si possa accusare di « feticismo del materiale »; tanto è evidente ch'egli — simile in ciò ad uno dei suoi maestri, il Wright, ma forse in modo anche più deciso e più schietto — usa la materia, o più generalmente i dati di natura, soltanto in accezione figurativa, anzi quasi esclusivamente cromatica; mai con l'intenzione di ostentare il *ready-made* informale, o il *coin de nature* neoromantico. Frattanto, se ne giova con una sobrietà estrema — che attesta, se non un disinteresse, almeno il carattere marginale della sua attenzione —; e, a quanto mi consta, mai in senso veramente « bruto ». Alla sua pietra, al suo legno, al suo ferro, non basta d'essere sentiti nella loro sostanza, o angoscia, di materia; nè

meno di valere come incisi o citazioni « così come sono » nel contesto del suo discorso architettonico. Essi debbono ricevere almeno il battesimo della fabrilità della mano dell'uomo: essere almeno toccati dal *disegno* umano.

Se si vuol un esempio, s'osservi come Scarpa si serve dell'acqua, per qualificare taluni dei momenti più estrosi, più « inventati », della sua poetica. Il motivo dell'acqua è presente molto spesso nelle opere di Scarpa: dalle primissime (es. ripristino di Ca' Foscari) fino a quella, ad oggi, ultima: la casa Veritti a Udine. A Ca' Foscari, l'acqua è quella del Canalgrande: è dunque « natura », o almeno natura in situazione urbanistica. Ma nell'edificio agisce, calcolatamente, come particolare timbro della riflessa luminosità che modula il chiaroscuro del portico, della scala; lo articola con grande sottigliezza nello sfaccettato disegno della nuova polifora di legno lucido e di cristallo, aggiunta da Scarpa all'antica. In casa Veritti (come nella chiesa di Corte di Cadore), l'acqua è più inventata, cioè portata a mezzo di canali o di vasche a radere all'esterno le pareti. Ma il risultato figurativo è dello stesso ordine: questo *coin de nature* è in realtà una campitura, ma ricca dell'inesauribile variabilità del tempo atmosferico, e più viva e brillante, di quanto non sarebbe mai potuta essere una stesura artificata d'azzurro. L'acqua all'esterno lambisce, orla le cortine; all'interno si riflette sulle strutture con un'intensità ed una mutabilità di chiaroscuro, quali non si sarebbero potuti conseguire con la sola luce diretta dell'aria. E' dunque anch'essa una pennellata: timbrica ma non univoca, perchè ricca di infinite possibilità di variazioni, tuttavia entro la propria gamma: un grado cromatico di particolare immediatezza, perchè non « rappresentato », non tonale. Perciò espone la *presenza* della forma, mentre afferma insieme il suo valore di intenzione (al senso husserliano) spaziale, e di nesso linguistico. In maniera figurativamente analoga si comportano i quadri, le statue, le opere d'arte antica o moderna, che, negli allestimenti di musei o di esposizioni di Carlo Scarpa, si fanno *eventi* della forma architettonica. Una differenza si potrà rilevare in ciò, che quadri e statue non sono, come la pietra o l'acqua, « natura »; ma essi stessi forma; onde assumono, nel discorso architettonico di Scarpa, carattere di « citazioni ». Ma non per questo modificano il senso e la struttura di quel discorso. Essi infatti hanno già frantumato l'unità del contesto figurativo, di cui eventualmente facevan parte in origine; e così son divenuti « esponibili », ponendosi anch'essi come compatte monadi formali. In tal modo, mentre si inseriscono coerentemente nel nuovo contesto creato da Scarpa, pos-

sono rivendicare, simultaneamente, la loro estraneità, la singolarità della loro forma. Non sembri gratuitamente paradossale; ma in realtà è proprio per questo che la architettura museografica di Scarpa è, anche agli occhi del semplice, così chiara, così coerente, così « bella ». Invitato a metter le mani, per es., nelle vecchie gallerie dell'Accademia o del museo Correr di Venezia, di palazzo Abatellis a Palermo, di Castelvecchio a Verona, ecc., la prima cura dell'architetto è stata quella di frantumare (e spesso gli son bastati spostamenti minimi ma calcolatissimi, d'una puntualità e d'una precisione impeccabili) le strutture spaziali antiche, predisposte: di atomizzarne (si assuma il termine nel giusto significato) la forma: ben sapendo che soltanto così essa poteva superare il « passato » della sua legislazione linguistica — il più delle volte di carattere prospettico o ritmico-estensivo — e rendersi presente, e dunque sintatticamente coerente con quelle citazioni gnomiche, avulse dalla loro situazione spaziale originaria, quali sono le opere d'arte « da esposizione ».

In tal modo i musei di Scarpa, senza rinunciare in nulla alla modernità del loro linguaggio architettonico, anzi affermandone precisamente il carattere atomizzato, sfuggono alle regressioni cui tale carattere ha dato origine in parte all'architettura contemporanea: dai rimasugli antichi mummificati tra le bende di una struttura indifferente; alla ganga preformale d'una irrazionalità acritica (sebbene rivendicata come ragione); allo stesso feticismo per la materia, pure spesso affiorante.

Regressioni tutte che, come già ho accennato, penso dipendano dalla persistenza di residui metafisici: vale a dire, in senso generale: dall'assunzione delle monadi formali delle arti di oggi come degli « in sè ». Mentre è chiaro, che la distruzione dell'apriorismo linguistico dell'era precritica condotta dall'architettura attuale si smentisce, se la deprecata inseità di quello viene trasferita dall'« idea » dello spazio (cioè dalla teoria della totalità dimensionale dell'opera) ai suoi elementi singoli. Il carattere metafisico dell'antico spazio architettonico, cacciato dalla porta come totalità, rientra allora dalla finestra, coi suoi frantumi nuovamente ontologizzati. Qui appunto, ripeto, può annidarsi l'equivoco, artistico e critico insieme, dell'informale. Non certo nell'abbandono, del resto scontatissimo, oltre che dell'immagine-figura, anche d'ogni sistema linguistico preconstituito; ma appunto nel fatto ch'esso più d'una volta cade in un'astrazione del medesimo ordine di quella, contro cui s'era mosso in polemica. Un equivoco molto simile a quello dell'espressionismo. Anche questo era partito in guerra contro l'oggettività per rivendicare i diritti del soggetto; ma aveva poi finito col

24



25

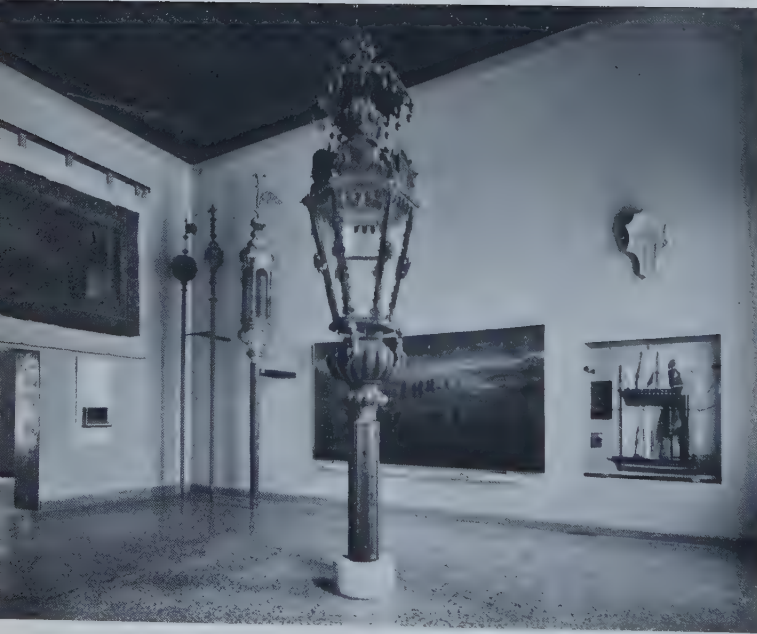






26

27



Sistemazione del Museo Correr a Venezia,  
1953

26. Sostegni in metallo nella Sala del Bucintoro.  
27. La sala del Bucintoro.

28. Un angolo della sala dei Primitivi con la Maestà e il Crocifisso di Cimabue.







29



30



31

158





32

# **Aula Magna di Ca' Foscari, 1954**

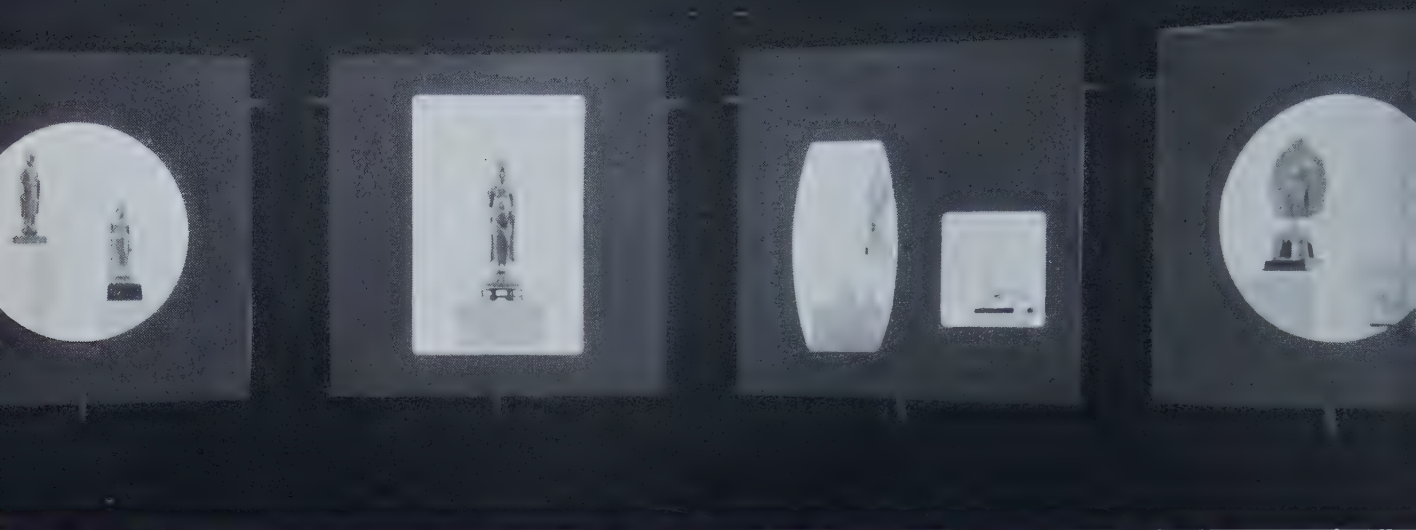
29. Dettaglio degli elementi portanti con i capitelli a V, e la grata lignea.

30. La soffittatura. I legni usati per questa sistemazione sono il noce, il faggio, il ciliegio.

31. Suddivisione dell'aula in due spazi comunicanti mediante elementi di noce (eseguiti col materiale di recupero).

32. Dettaglio con le antine parzialmente aperte, ricoperte in panno grigio e laccate.

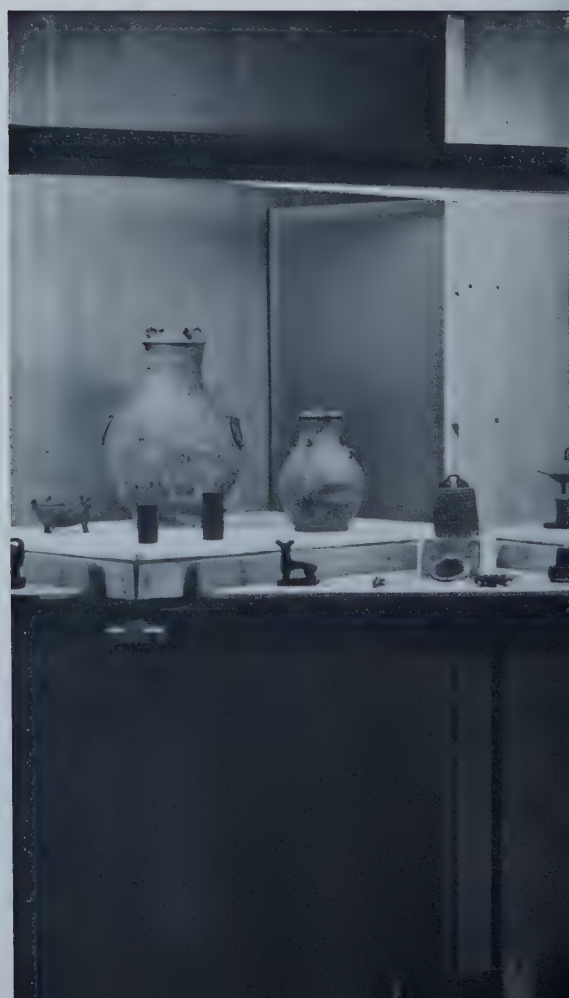




33

Mostra d'arte antica cinese in Palazzo  
Ducale, 1954

35





34

33. Particolare della sala per gioielli, oreficeria e argenteria. Le vetrine di diversa forma si aprono su pannelli di mogano. I telai sono ricoperti di rayon pesante lucido rosso.

34. Con questo accorgimento fotografico Scarpa ha voluto verificare l'effetto di una possibile versione negativa rispetto a quella realizzata.

35. Scorcio della sala d'ingresso. Sui pannelli fotografie di antiche sculture. *Foto Ferruzzi.*

36. Un dettaglio della sala dei bronzi. *Foto Ferruzzi.*

36







37

**Sistemazione del Museo di Palazzo  
Abatellis a Palermo, 1954**

37. Particolare di una scala interna in pietra di Carini.

38, 41. Due scorci della sala delle sculture col grande vaso arabo.

39. Il cortile del Palazzo.

40. Particolare di un'asta di sostegno per i quadri.

38





39



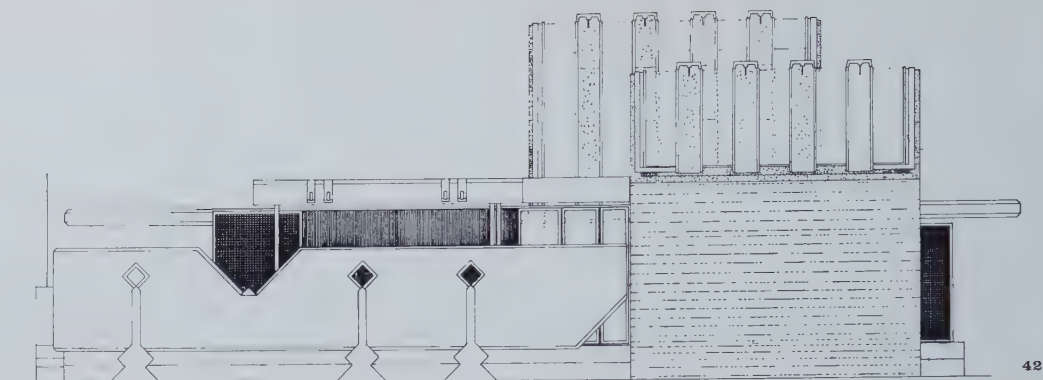
40

41



163





42

Padiglione del Venezuela  
alla Biennale di Venezia, 1955

42. Prospetto verso la laguna.

43. Pianta.

44. Veduta verso la laguna.



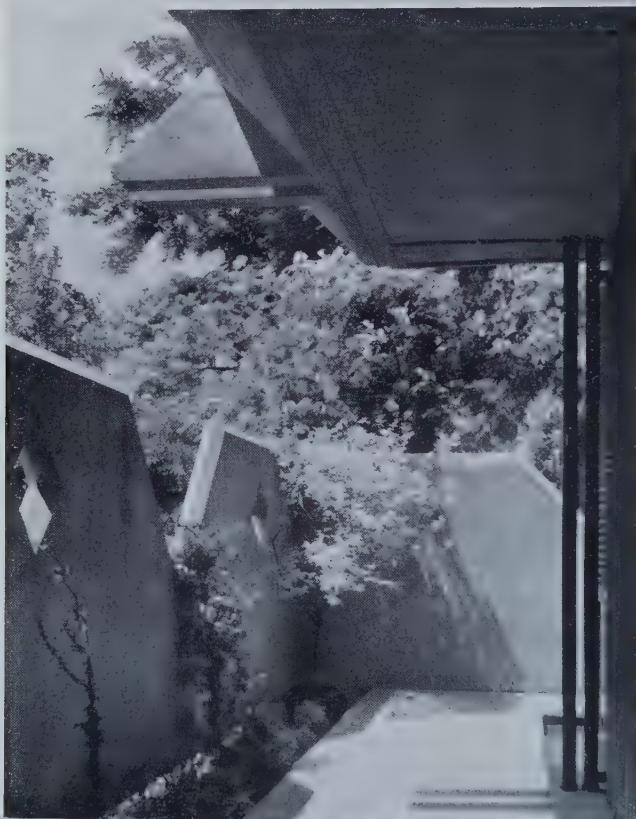
43







45



46



47

gratificare l'oggetto, denunciandolo, d'un valore fin'allora inaudito. Con l'accettarne la supremazia ha in effetti conseguito il risultato vistoso di feticizzare, addirittura, le immagini. Non altrimenti certo informale programmatico, non che portarla innanzi, rinuncia alla libertà linguistica dell'astrattismo. Infatti respinge la « inseità » dell'immagine e della stessa lingua come sistema di forme; ma fa un in sè dell'opera-oggetto; della materia bruta; infine, della « natura ».

Anche in architettura, mi sembra chiaro, che le monadi in cui si è coagulata la forma, non superano il pregiudizio ontologico dell'in-sè, se non si pongono come eventi formali (in un senso analogo a quello di Whitehead): punti d'uno spazio-tempo irreversibile, e perciò relazione non speculare: sottratta insomma al principio « classico » dell'identità. Il che vuol dire, che in ogni momento formale l'unità e la totalità dell'opera sono presenti: proprio perchè da essa sono respinti tanto le « materie » conservate in identità, quanto gli accadimenti fortuiti, « automatici » (che, come tali, presupporrebbero, come dimensione in cui accadere, uno spazio inteso quale totalità obbiettiva).

In quest'ordine di riflessione (non certo in quello della scontata *querelle* sulla mimesi; ed ancor meno in quello di certo pseudostoricismo spiritualistico casalingo, il quale sembra avere, di tutto il pensiero dopo Kant, e specie di quello dopo Hegel, l'idea che il parroco di campagna ha del diavolo) non sembra inutile riassumere il problema della legittimità, « puramente » formale dei linguaggi artistici atomizzati. Scontata l'inattualità dell'interpretazione gnoseologica della forma (= *sistema* di conoscenza) e ammesso ch'essa dunque non sia verificabile che come relazione, si potrebbe contestare che una forma atomizzata possa avere una funzione relazionale — e che di conseguenza sia critica autentica quella che pretende di realizzare la opera d'arte sui suoi « atomi » —. Ma una riserva siffatta sembra viziata, ancora e sempre, dall'antico ricorso all'inseità della forma dell'arte come fatto o oggetto; mentre è piuttosto ovvio che la capacità del tempo soggettivo (o dell'esperienza in atto) di conferire col proprio continuum unità ai singoli eventi formali, non è mai, se non per illusione (nemmeno nei momenti « classici ») affidata all'opera come *oggetto in sè*. Giustamente, del resto, ha osservato J. P. Sartre (1945), che chi scrive « ... quando verga una frase è rimandato da essa al linguaggio tutto intero. Non lo domina, ma è in atto di farlo: queste parole che scrivo implicano tutte quelle che sono venute prima e tutte quelle che scriverò poi, e, gradatamente, tutte le parole, etc. ». E insomma, il riconoscimen-

45. Prospetto a fianco dell'ingresso.

46. Particolare della recinzione. *Foto F.F. Leiss.*

47. Nodo di collegamento fra i pilastri in  
acciaio.

48. Veduta della sala principale dall'alto. *Foto Gia-  
comelli.*







49



50



51

49. Veduta dell'ampliamento dal giardinetto attiguo alla vecchia gipsoteca. *Foto Giacomelli.*  
 50. Una delle vetrate angolari. *Foto Giacomelli.*  
 51. La galleria che sale a gradoni con le grandi vetrate laterali vista dall'ingresso. *Foto Giacomelli.*  
 52. Veduta complessiva dell'interno. *Foto Giacomelli.*  
 53. Una vetrata d'angolo. *Foto Giacomelli.*  
 54. Veduta parziale esterna. *Foto Giacomelli.*  
 55. Una teca contro la vetrata esterna. *Foto Giacomelli.*



52



53



54

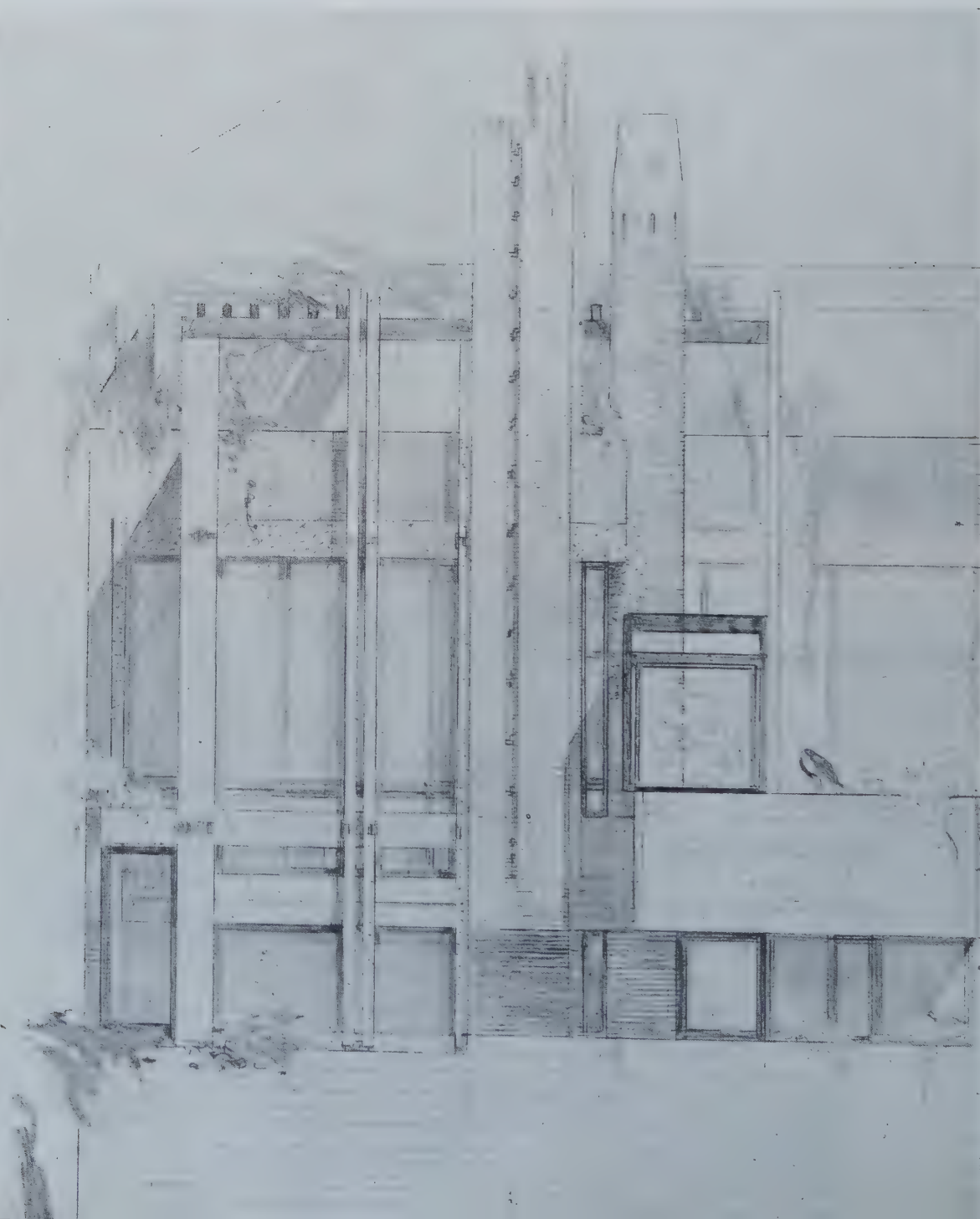


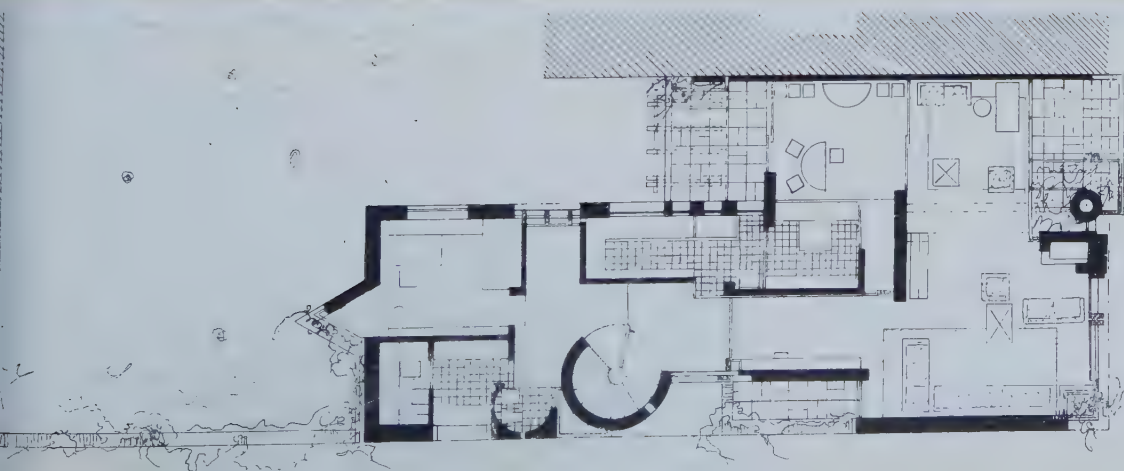
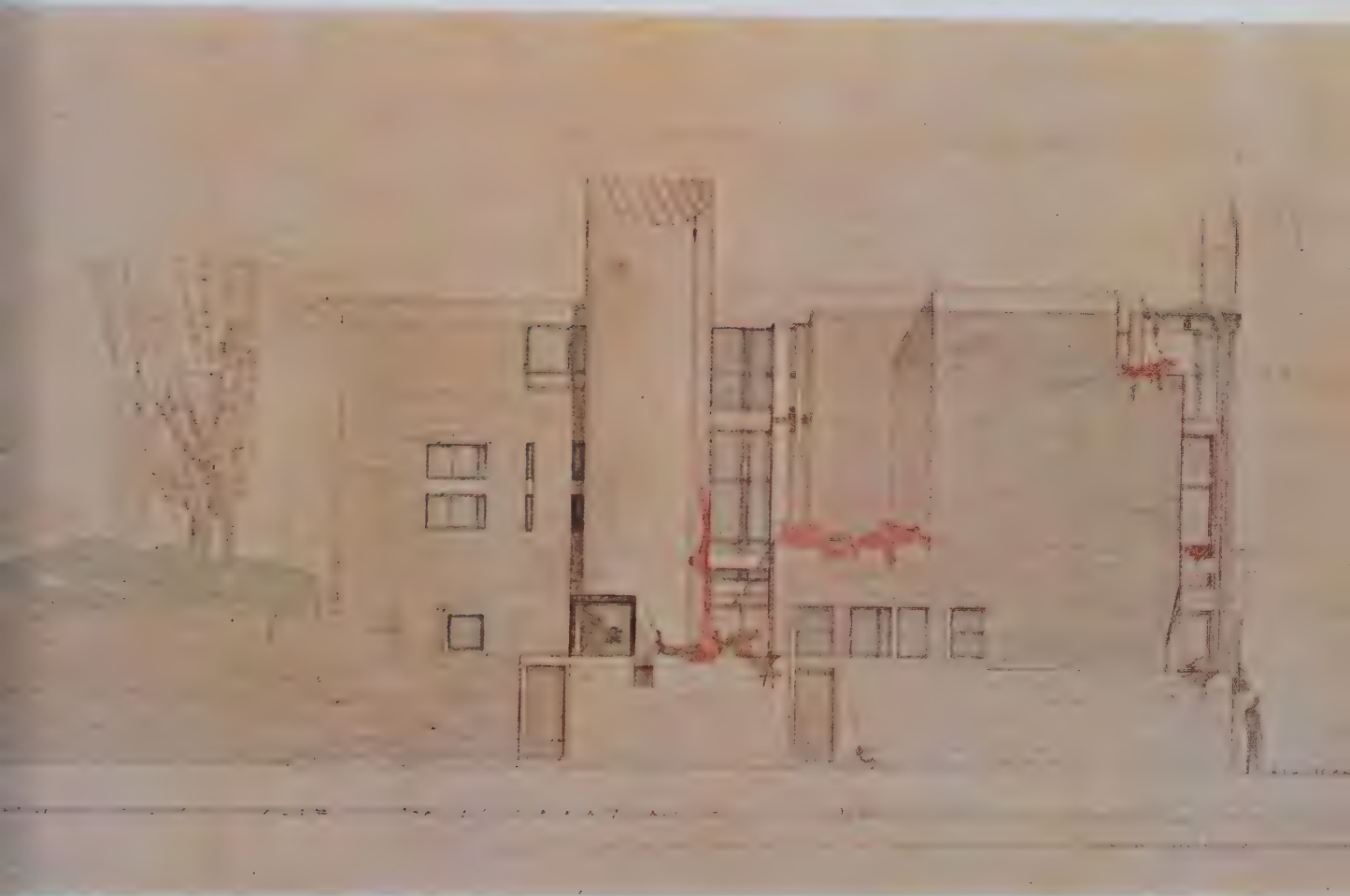
55



56. Disegno originale con il prospetto verso il Rio  
Terra dei Catecumeni.  
57, 59. Piante del primo e secondo piano.  
58. Disegno originale con il prospetto verso la calle.

170









61





XXIX Biennale di Venezia, 1958

Mostra "Vitalità nell'arte" a Palazzo Grassi, 1959

60, 62. Particolari della sala con le sculture di Alberto Viani. Foto F.F. Leiss.  
61. Scorcio con alcune sale. Foto F.F. Leiss.

63. Salone delle sculture al secondo piano. La rettifica del pavimento è realizzata mediante blocchi ricoperti di feltri colorati. Il soffitto è nero. Foto Ferruzzi.



to critico del valore formale del singolo timbro non vanifica l'opera nel silenzio: non fa che rendere più esplicito il carattere di presenza, dell'arte.

Il carattere atonale dei punti di colore di un quadro di Pollock o di Vedova afferma soltanto la simultaneità dei timbri. Mentre in una pittura plastica o tonale la totalità dell'opera era conseguita mediante la subordinazione dei singoli punti all'unità dell'impasto — che faceva regredire la puntuale attualità dei momenti figurativi in favore di una « durata obbiettiva », in certo modo ad essi predisposta come totalità, — qui l'unità è assicurata dalla stessa indipendenza d'ogni momento figurativo: giacchè è tale indipendenza, a garantire a tutti i momenti un ugual valore di presenza.

Il pericolo d'una tale poetica in architettura (come nella pittura astrattista, nella musica seriale, etc.) è evidente, ed è stato del resto denunciato innumerevoli volte. Non è più il pericolo della « vecchia » architettura (per intenderci, rappresentativa, o tonale): di un irrigidimento nello spazio, dove ogni singolo elemento venga predeterminato da un « disegno » d'un totalitarismo ideale così dispotico, da uccidere la spontaneità immediata dei momenti singoli; è piuttosto nella indistinguibilità di un momento dall'altro: messi tutti sullo stesso piano e quindi divenuti tutti legittimi, indifferenti, intercambiabili. La relazione temporale, che nell'architettura contemporanea ha surrogato la vecchia composizione spaziale, non può stabilirsi, anch'essa, che attraverso elementi differenzianti: ove la distinzione sia demandata alla generica disponibilità della « esperienza », essa si vanifica: giacchè l'esperienza in atto d'un'opera d'arte non può, se non è *intenzionata*, scegliere: non può decidere perchè un momento del nostro esperiri formale valga, e un altro non valga, ove l'indicazione del valore non sia implicita come positività della stessa forma esperita. La liberazione totale dell'opera d'arte da ogni sistema formale, o linguistico, che la trascenda, minaccia — osserverebbe Adorno — di ridurre l'arte alla servitù anche più rigida d'una totale indifferenza, o gratuità.

S'intende, che l'obiezione è un po' malata di (astratto) estetismo, e può avere peso soltanto se rivolta a poetiche della architettura, e in genere dell'arte, contemporanee, divenute rettoriche: fattesi anch'esse sistema. Il passaggio dell'architettura, di tutte le arti di oggi, dalla vecchia dimensione spaziale con le sue quadrature aritmetiche, ad un processo di « punti del tempo », non le ha affatto paralizzate nell'indifferenza (o, dicono i più semplici, nella più tediosa monotonia). Ha soltanto reso più inevitabile l'impegno dell'artista nella *qualità* pura, la quale è

appunto, struttura tutta temporale (di contro alla struttura quantitativa dello « spazio »).

Come ho già notato altra volta (in « La Biennale di Venezia », 1958) se un pittore figurale in carenza di « ispirazione » poteva in passato ripiegare sull'escamotage del sistema delle immagini, e così bene o male tenersi in un certo equilibrio; oggi ciò non è più consentito all'artista: la sua opera, che è fatta di timbri singoli, autonomi, sottratti a legislazioni di immagini e a quadrature compositive, non può affidarsi, e del tutto scopertamente, che alla qualità: ad una nudità così epidittica non è più concesso d'occultare le proprie vergogne sotto la foglia di fico della « figura » o del « significato ». Così l'architettura contemporanea non può più nascondere sue eventuali sterilità tra le gonne materne delle prospettive, delle simmetrie, dei ritmi, dei canoni — e nemmeno delle « funzioni », le quali hanno lo stesso carattere di rimando, e sono in architettura il corrispondente, di ciò che nelle arti figurative è il « significato ». La sua forma non può più vivere sul credito, o sul reddito di un capitale accumulato; ma solo sul valore qualitativo de' suoi singoli elementi, inventati, « creati » uno per uno. S'intende, che non è stato difficile anche qui agli inetti, ai conformisti o ai poltroni, di trovare delle vie di ripiegamento; sono del resto note. Quella del fortuito — cioè d'affidarsi al caso, costruendo l'opera con punti accidentali — fidando nel carattere indiscriminato del « gusto del pubblico » — sembra essere tra le più battute.

L'architettura di Carlo Scarpa giustifica un discorso, che non scenda a determinazioni di movimenti o di « correnti » alle quali aggregare l'architetto. E' Scarpa un « vecchio », cioè un espressionista, un razionalista, un neoplasticista, un organico etc.; oppure un « giovane », impegnato nelle ricerche attuali del brutalismo o del neosensualismo? La sua arte parrebbe suggerire, volta a volta, più d'una aggregazione. Chi ricordi, o veda, la sala dedicata a Paul Klee nella Biennale veneziana del 1948; o il progetto per albergo a San Moisè; o il negozio « La piavola de Franza »; o l'agenzia della Telve all'Ascensione, e sim., facilmente sarà indotto a parlare di neoplasticismo (con riserva); mentre, per es., davanti al Padiglione del Libro nel giardino, od al cortile interno, od al Padiglione del Venezuela (specie nel primo progetto) alla Biennale, ecc., il richiamo a Wright sembra inevitabile; quanto la ascendenza espressionistica di opere come la Colonia Olivetti a Brusson (progetto). E via enumerando, ma piuttosto inutilmente: giacchè infine non s'arriverebbe a dir altro, se non che Scarpa è architetto del suo tempo, di cultura attuale, vasta quanto avvertita. In effetti, egli è venuto

elaborando una originalità, intensità e purezza di stile, paragonabili a quegli esempi, che si vorrebbero vedere preordinati come modelli al suo fare architettura.

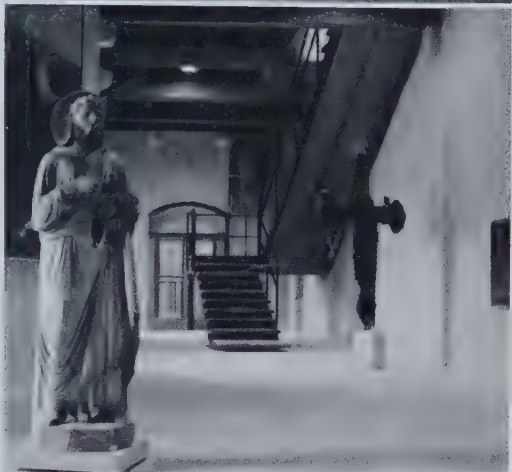
A me sembra — se non prendo una grossa cantonata — che a lui, più forse che ad ogni altro architetto italiano di oggi, l'inserimento della propria opera in una determinata poetica o « corrente », non interessi. Credo non l'interessi nemmeno come problema: che nemmeno se lo domandi, né se lo sia mai domandato. Ciò che davvero è assolutamente radicale in lui — al punto da minacciare di compromettere anche l'« ordine costituito », la totalità predisposta della sua stessa vita e « carriera » — è l'impegno incondizionato nella qualità: nella pregnanza, nell'intensità *qualitative* dei suoi « eventi » formali. I suoi disegni (tra i quali ve n'è di bellissimi: d'una forza e delicatezza di tratto eccezionali, specie per un architetto) sono zeppi di ripetute incessanti ricerche di tali « episodii »: ricerche grafiche, di natura si direbbe piranesiana, che portano la for-

#### Sistemazione del Museo Castelvecchio a Verona, 1959

64. La vetrata verso la Porta del Morbio: sul fondo si intravede la statua di Cangrande.

65. La scala dal primo al secondo piano.

66. La sala della pittura al primo piano.







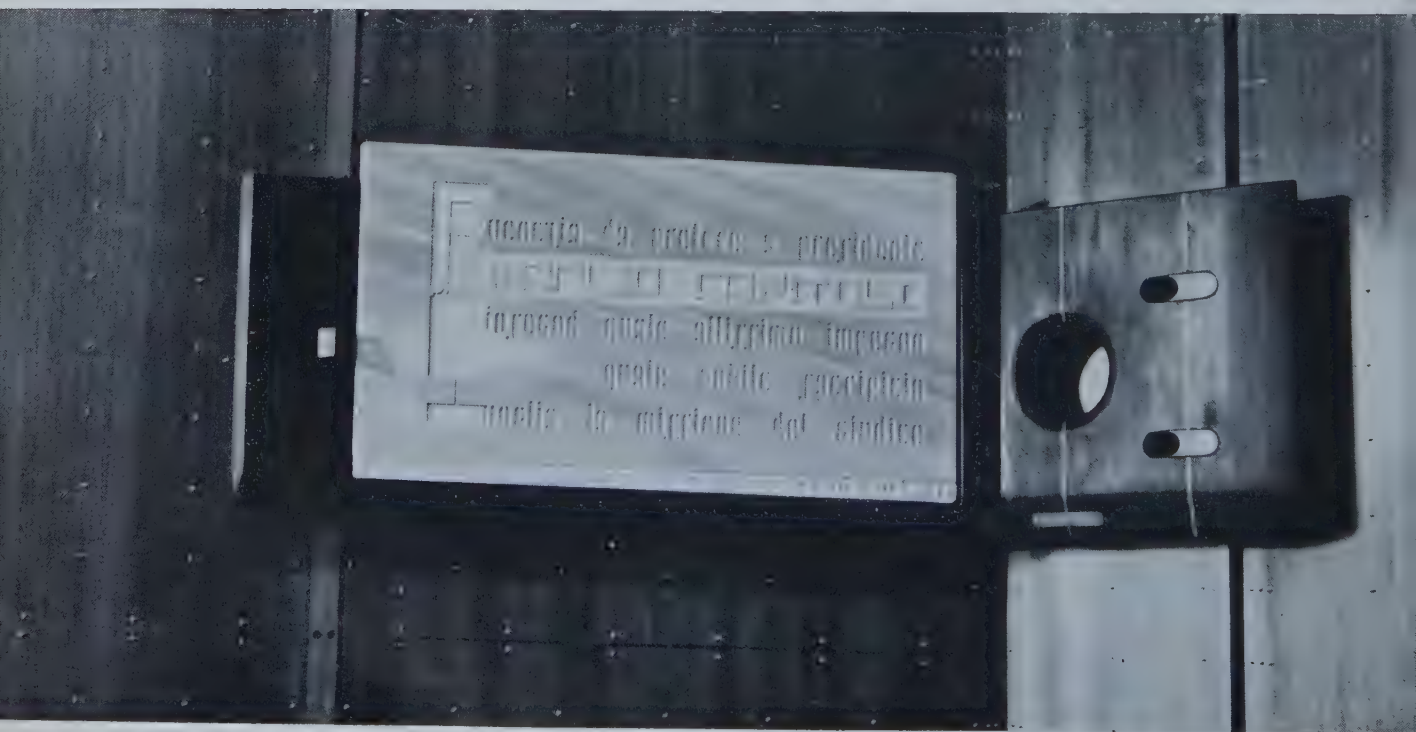
67

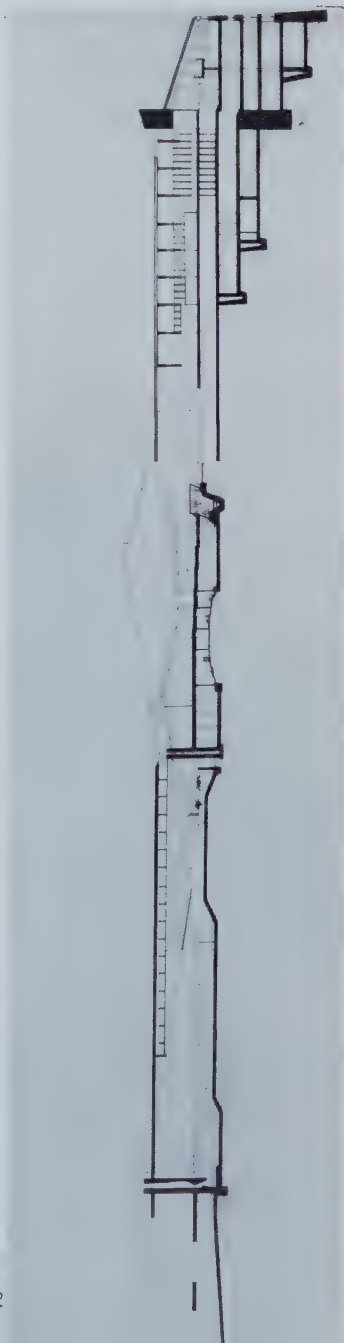
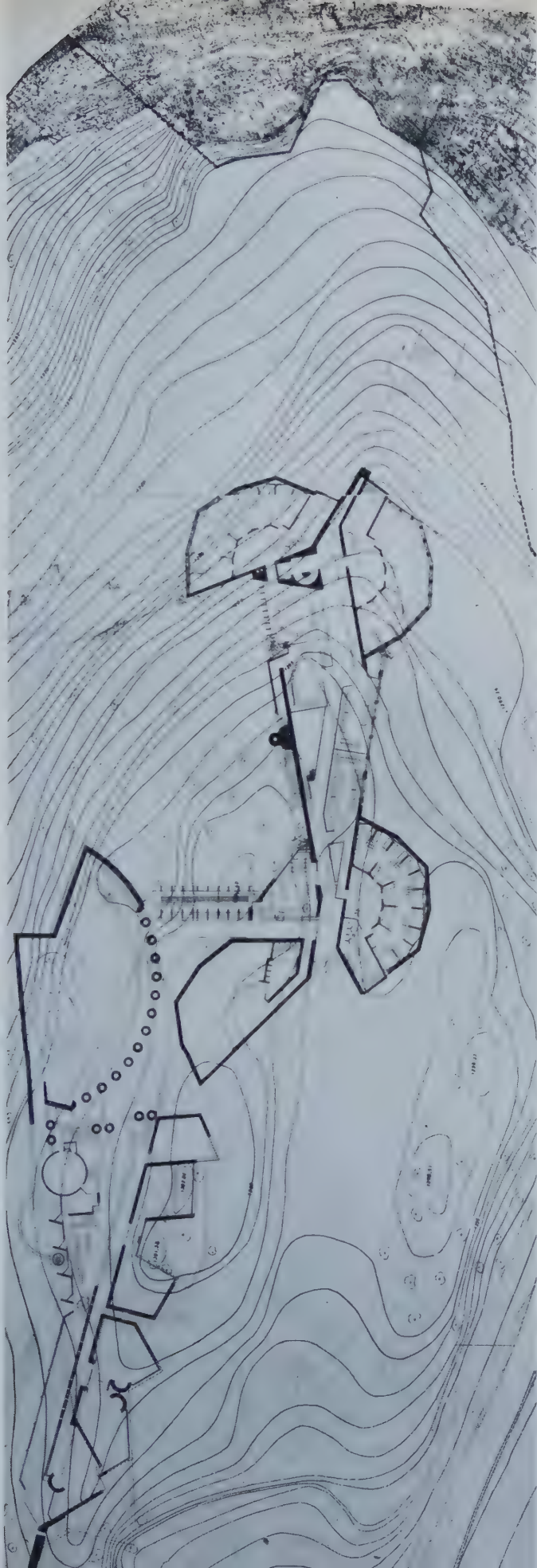
**Sala « Manlio Capitolò » per le udienze civili al Tribunale di Venezia, 1957**

67. Tavolo dei giudici.

68. Particolare della lapide dedicatoria in marmo greco antico ed ebano. Borchitura in argento e rame.

68





Colonia montana Olivetti a Brusson (progetto), 1958

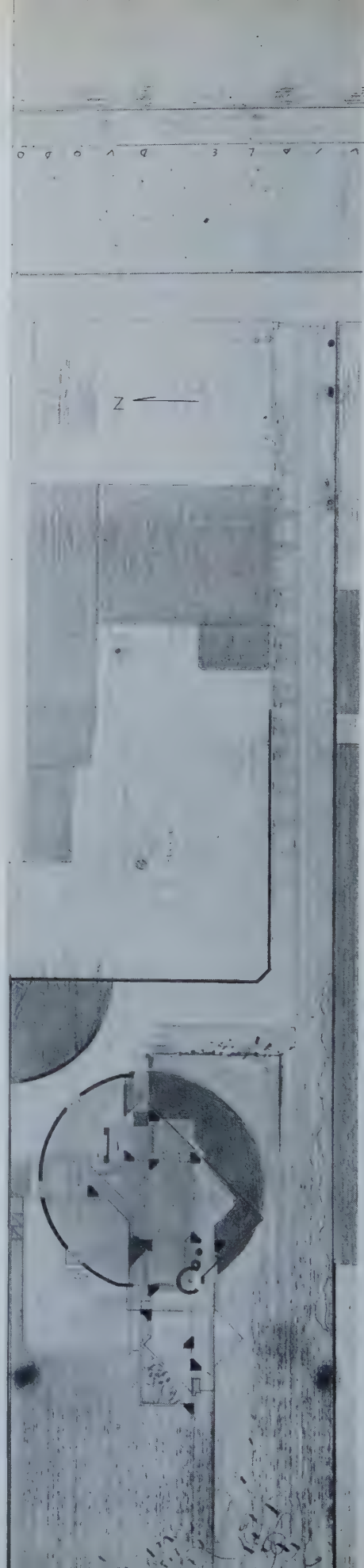
*Non pubblicavano il negozio Olivetti di Venezia, perché già ampiamente documentato in « Zodiac 4 », che dovrebbe essere illustrato dopo la colonia Olivetti.*

69. Planimetria generale.  
70. Una sezione longitudinale.  
71. Veduta del modellino.





La casa Veritti a Udine, 1959-60  
*(in collaborazione con l'Ing. Angelo Morelli  
il quale ha progettato e diretto la parte stat-  
tica). La casa è in via di compimento.*









72. Pianta del primo progetto. La casa è concepita a un solo piano su due nuclei — uno per il giorno e uno per la notte — collegati da un passaggio a veranda.

73. Pianta del progetto realizzato. I nuclei del primo progetto sono riassociati verticalmente: due piani, un seminterrato e un attico per gli ospiti con la terrazza sul tetto. Il terreno — un lotto regolare di m. 27x50 metri all'interno di un isolato — è circondato da spazi liberi ed è chiuso fra muri che saranno prevalentemente ricoperti di verde. Esso si collega ad una grande arteria con un vialetto lungo 50 metri fiancheggiato da un muro coperto di edera. La casa si oppone al nord con un grande muro cir-

colare e si apre invece verso mezzogiorno. La forma rotonda è stata prescelta per non avere, specialmente a nord, zone sorde fra la costruzione e i muri perimetrali e quindi per ottenere maggiore fluidità fra le parti del giardino, le quali sono differenziate anche da dislivelli.

74. Particolare dello sprone del soggiorno pensile sulla vasca; in secondo piano si vede parzialmente il giardino d'inverno.

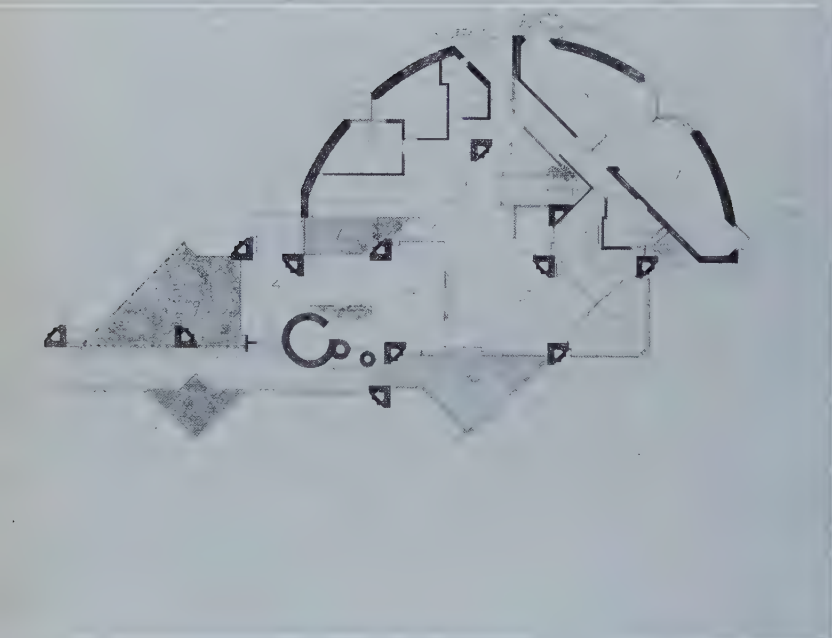
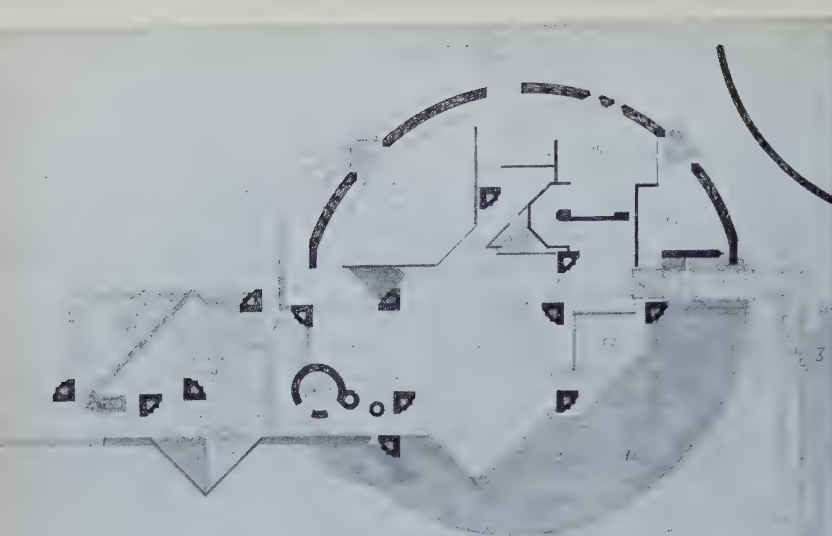
75. La grande vetrata del soggiorno verso sud, entro la quale si intravede il piano delle stanze da letto sporgente sul vuoto del soggiorno. In alto, l'attico con la stanza dell'ospite.



181







78

81

79

80

76. Un angolo del soggiorno parzialmente arredato. Foto Monti - Zodiac.

77. Veduta della casa e del giardino dal viale di accesso. I pilastri che sporgono oltre la copertura in rame si concludono con vasche per i fiori e con un terminale metallico per la illuminazione esterna.

78. Pianta del piano rialzato: 1. vialetto d'accesso; 2. garage; 3. passaggio selciato; 4. bussola; 5. ingresso; 6. soggiorno; 7. angolo del camino; 8. passaggio; 9. giardino d'inverno; 10. sala da pranzo; 11. parterre per il pranzo all'aperto; 12. office; 13. lavabo; 14. cucina; 15. lavoro; 16. vasca; 17. balcone sulla vasca.

79. Pianta del primo piano: 1. disimpegno; 2. camere di servizio; 3. armadi; 4. salotto-studio; 5. camera genitori; 16. vuoti sul soggiorno; 7. balcone; 8. camere figli; 9. vuoto sul giardino d'inverno.

80. Pianta del piano attico: 1. passaggio; 2. camera ospiti; 3. bagno; 4. terrazze; 5. tetto in rame; 6. solarium.

81. Particolare del soggiorno visto dalla parte a doppia altezza. Foto Monti - Zodiac.

82. Particolare del soggiorno visto dall'alto e cioè da un balcone interno dello studio al primo piano. Il vuoto si prolunga ancora fino alla cantinetta taverna del seminterrato. Foto Monti - Zodiac.

83. Veduta dello stesso motivo interno, verso l'alto, dalla cantinetta.

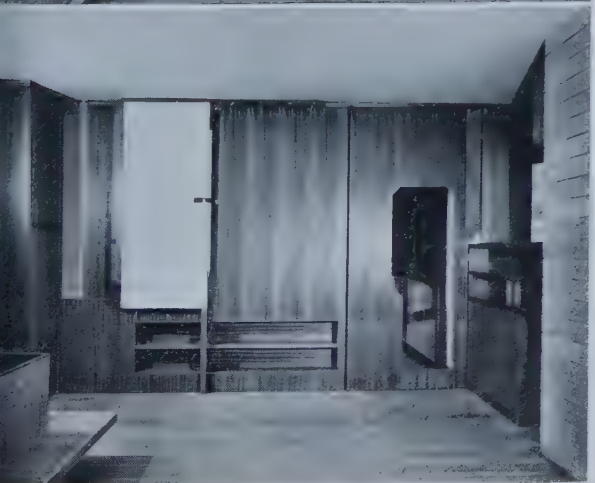


82



83

84 85



86







87 88

84-85. Due dettagli della parete che separa il salotto studio dalla camera da letto: la parete si apre con antine che, rivoltandosi, si sovrappongono. *Foto Monti - Zodiac.*

86. Particolare del finestrone sporgente della sala da pranzo visto dallo scantinato.

87. Dettaglio esterno.

88. Particolare di un'apertura a nord sul muro curvo; in alto la gronda terminale.

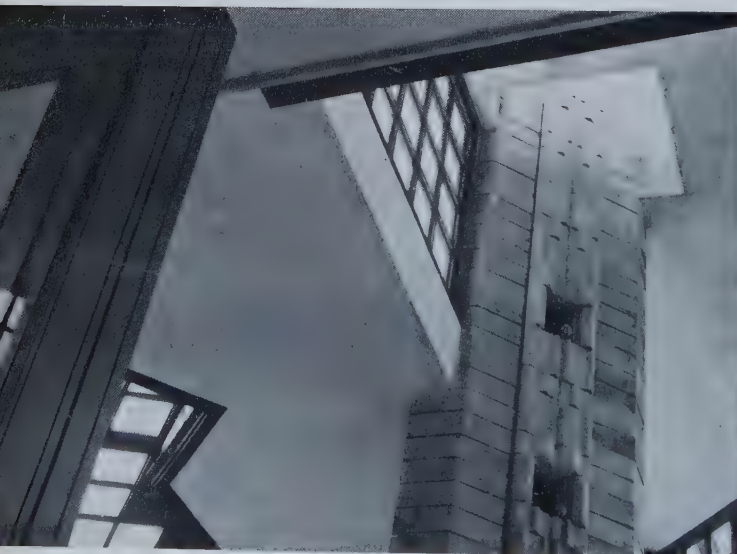
89. Lato nord-ovest con la finestra sporgente del pranzo e il serramento in cemento del giardino d'inverno dipinto in verde scuro.

90. Veduta parziale del giardino d'inverno dal basso della cantinella. Il giardino non è ancora completo delle piante.

91. Angolo esterno verso nord-ovest del giardino d'inverno.



89



90



91

92. La casa dal fondo del giardino.

93. Il camino del soggiorno in getto di calcestruzzo scalpellato. *Foto Monti - Zodiac.*

94. Dettaglio della torre della scala e dei comignoli; in primo piano lo sprone della parete piegata del giardino d'inverno.

95. Dettaglio della scaletta elicoidale con i gradini a sbalzo, prefabbricati in cemento.

92



93



185

94



95







96



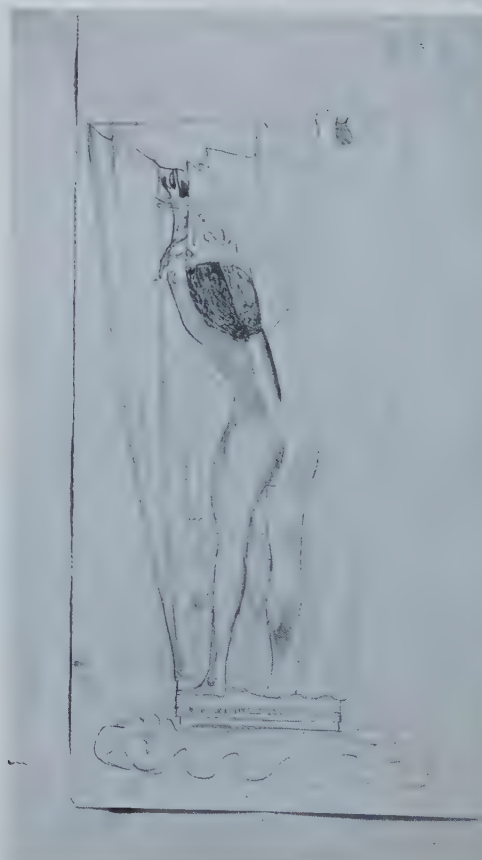
98



99

96. Coppa nero verde e bottiglia rosso-bruno (collaborazione alla Vetreria Venini 1933-45).  
 97. Posate (modellini in legno), 1960.  
 98. Vasi (collaborazione alla Vetreria Venini 1933-45).  
 99. Stele funeraria (dettaglio), 1944.  
 100. Disegno per un vetro inciso.

97



100

ma fino ad un grado di qualità immediatamente preliminare alla realizzazione di essa in « architettura ».

La quale non li *riproduce* mai specularmente. Giacchè, divenendo architettura, i disegni si caricano della responsabilità, che nelle architetture « antiche » era affidata alle strutture compositive nella loro totalità di dimensione. Ora s'intende facilmente come Scarpa non faccia differenza nel suo impegno qualitativo, sia che si tratti di inventare un edificio, o una porta, o una bacheca, o un cucchiaino: poichè sono essi che risolvono tutta la forma, hanno tutti lo stesso valore di eventi formali destinati ad abitare uno spazio che non è costruito « anteriormente » ad essi; dichiarano che la struttura dello « spazio » non è l'antica organizzazione dimensionale presupposta come sistema vincolante a cotesti eventi « dall'esterno »; anzi, che sono questi a determinarla *intenzionandola*. E dunque si capisce anche perchè Scarpa non conosca affatto l'ossessione di concludere; e che per lui l'opera non sia mai « compiuta », o in ogni caso l'opera « finita » abbia minor interesse, di ciò che solo impropriamente (convenzionalmente) possiamo denominare episodii o frammenti.

Sono infatti questi punti concreti del tempo, che intenzionano non solo la forma dell'« oggetto d'uso » o del « mobile »; ma anche lo spazio di quel che si dice architettura: assorbono l'antica dimensione spaziale pianificata su relazioni geometriche, simmetriche o prospettiche: la traducono nella puntuale attualità di una struttura presente. La quale, dal punto di vista dell'arte (*propriamente* figurativo), non può essere che *timbrica*.

Ma, ciò constatato (si vorrebbe, ovviamente), cominciano le più gravi, le vere difficoltà del nostro mestiere, della nostra tecnica di critici d'arte. I migliori tra noi hanno delineato ormai, e vanno tuttavia delineando gli schemi di una fenomenologia della cultura artistica contemporanea; essa, per sfuggire all'antico sistema descrittivo ed inserirsi nel concreto storico, ha finito col rinverdire una « *allgemeine Kulturgeschichte* » sotto la specie dell'arte, — sebbene fondata sulle nozioni attuali di spazio e di tempo. Questo lavoro ha contribuito ad infrangere il sistema critico tradizionale, che si risolveva in un commento a spazi artistici privilegiati (il dilemma « arte-non arte »). Con ciò la critica è tornata ad imporre all'arte la propria struttura razionale; che rimane tuttavia astratta, fintanto che il soggetto criticante concorda con la storicità delle opere solo sul piano di totali determinazioni generiche; e dunque introduce gli eventi formali, eliminandone le singolarità qualitative, in *série*. Le quali verificano le situazioni e le mutazioni attuali dell'arte; ma per mezzo, appunto, di ca-

tegorie seriali, quantitative. Onde avviene che quando, per es., si trova di fronte all'informale — cioè ad un'arte che rifiuta non soltanto, come l'astrattismo, il « passato » (= immagine), ma anche il futuro (= significato; non solo semantico, ma propriamente formale) —, la nostra critica migliore si limita a constatare che in esso « il soggetto, quasi isolato e al di sopra dell'abisso del silenzio, si comunica proprio mediante l'alienazione totale del suo linguaggio » (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, 1959, p. 121). Che è vero, e ben detto; ma lascia inqualificata proprio la singolarità di ciascun evento artistico come struttura unica; nè scevera la validità, dall'inefficienza o dal conformismo.

S'ha l'impressione che vi sia ancora un difetto di messa a fuoco, nel nostro linguaggio critico; e ch'esso sia dovuto al fatto che la struttura di tutta l'arte contemporanea, formale o non, è essenzialmente timbrica, e che il nostro linguaggio critico non è ancora sufficientemente articolato per verificare i prodotti d'una fantasia timbrica incontaminata. I suoi termini sono ancora pregni di significati rappresentativi, dimensionali, compositivi, tonali etc.: inadeguati a denotare anche soltanto una tavolozza, che sia *puramente* timbrica. Costruisce una fenomenologia generica; comprende che la struttura dell'arte attuale, dissociata in eventi nei quali emerge il soggetto, è proprio ciò che fa ch'essi non siano frammenti, non siano parti di una « composizione » divenuta illegittima; nè siano infine romantiche creature del caos o dell'angoscia, ma voci del tempo piene di forza e di speranza; coglie anche la sonorità fulgida, o la delicatezza estenuata, o la tersa nitidezza dei timbri; e pone anche, s'intende, dei « distinguo »; ma il più delle volte in base a tematiche caratteristiche, le quali non sempre, e difficilmente, giungono ad « intenzionarne » il valore.

Gioverà io credo (e del resto, non è sempre avvenuto?) che la critica attuale prenda l'avvio dall'arte attuale; e ponga, nella ricerca di una puntuale significazione qualificante degli eventi linguistici del suo discorso, un impegno altrettanto operante quanto quello che, per esempio (nè si potrebbe trovar esempio migliore, anche per la sua totale sincerità e radicale modestia) Carlo Scarpa pone nell'invenzione degli eventi formali della sua architettura.

Si tratterà infine di seguire, una volta tanto, il consiglio del vecchio Renard in citazione (leggermente variata) di Malherbes: « *d'un mot, mis en sa place, apprendre le pouvoir*. E gettare nella pattumiera tutte le altre parole, flaccide come meduse ».

Sergio Bettini



1.

## A proposito del marchio della XII Triennale

A A A A

Sul marchio della XII Triennale disegnato dal nostro Art Director Roberto Sambonet, si è molto parlato non tanto per criticarne la qualità grafica o il potere ideografico, quanto per sottolineare maliziosamente un rapporto di derivazione da precedenti più o meno noti. E poichè questi discorsi hanno trovato eco in una pubblicazione specializzata nel settore (« Rassegna pubblicitaria », ottobre 59), ci permettiamo di riprenderli anche perchè ci forniscono il destro ad una precisazione d'ordine metodologico generale. Il redattore della breve nota sulla citata pubblicazione si domanda se « l'originale idea di questo simbolo è del Signor Roberto Sambonet o di un grafico dell'Ufficio di Pubblicità della Società Geigy ». La domanda non potrebbe essere formulata in modo più esemplarmente semplicistico, e sembra fatta apposta per sollecitare e avviare il breve discorso che sviluppiamo attraverso un sistema di raffronti immediati.

Abbiamo posto sopra cinque diversi tipi della stessa lettera A. Evidentemente l'opera degli autori che hanno disegnato i vari caratteri si è sviluppata muovendo da uno schema comune, pre-costituito, accettato nella sua identificazione basica, nel momento stesso che essi prendevano a ridisegnarlo. Ora ci chiediamo: i vari caratteri si equivalgono? Sono confondibili? O non sono invece ad un occhio abituato ed attento profondamente differenziati e caratterizzati da una forma, da « uno spirito », da un gusto diversi? La risposta è già nella domanda, e sarebbe ben strano che di tempo in tempo si tornassero a disegnare le lettere dell'alfabeto senza apportarvi novità di rilievo. Dunque su uno schema irrecusabile si sviluppa liberissimo il contributo dei singoli autori. Ciò vale in linea generale e assoluta, e volutamente abbiamo esemplificato un caso limite.

Ma scendiamo al nostro caso particolare. I due esempi raffrontati nella rivista sono i seguenti: il marchio della

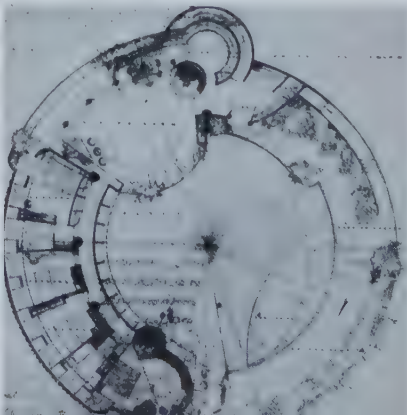


A questi aggiungiamone altri di nostra iniziativa, che, come si vede, riprendono il motivo dei cerchi concentrici diversamente interrotti e correlati:

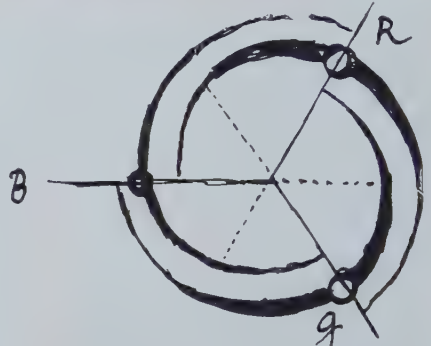


A questo punto volendo, si potrebbe ripetere a maggior ragione quella semplicistica domanda, e perdersi nel labirinto delle supposizioni, sospettando tutta una categoria di plagari. Ma preferiamo seguire altra via e richiamare dalla memoria, passando ad altri « generi » (speriamo senza stupire nessuno) forme che in modo più o meno diretto muovono e sviluppano analoghi schemi.

Una pianta di Wright:



Uno schizzo di Klee posto a figurare il canone della totalità:



Ma sulla via di queste esemplificazioni, e spostandoci su altri temi, osserviamo, dello stesso Sambonet, una A (forma la copertina del numero 8, 1959, degli « Atti del Collegio Regionale Lombardo degli Architetti ») che, appunto, diventa una sigla:



Si potrebbe pensare, sulla via dell'indicato semplicistico ragionamento, ad una imitazione intenzionale del marchio di Hauss Neuburg:



Ma, anche qui, non si fatica a rintracciare esempi più o meno recenti in cui si rileva un tipo analogo di « deformazione » rispetto agli schemi correnti, evidentemente allo scopo di alterare tali schemi visivamente scontati e pertanto pubblicitariamente inefficaci, e sostituirli con altri otticamente più pungenti e caratterizzati in misura tale da costituire d'acchito dei simboli distintivi.

Il marchio della Burroughs Adding Machine Co:



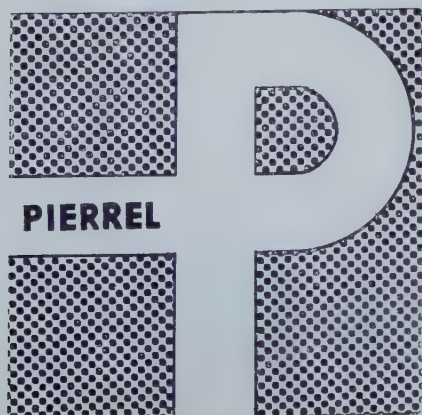
Quello di Max Huber per la Caprotti:



Quello di Attilio Rossi per le Cartiere Burgo:



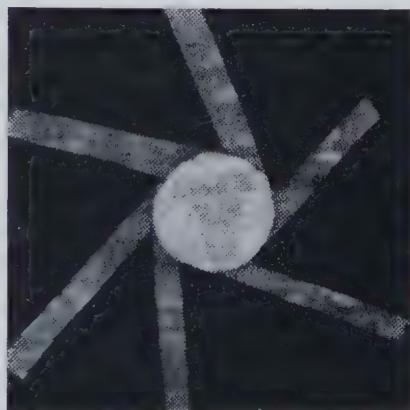
Quello di Albe Steiner per Pierrel:



Ma, per esemplificare ulteriormente il nostro discorso, e per mostrare quanto ad ogni passo si incontrino analogie del tipo di quelle indicate, riprendiamo l'annuncio pubblicitario dalla quarta di copertina della citata rassegna:



di cui non sarà difficile riconoscere la vicinanza con il seguente modulo kleeiano:



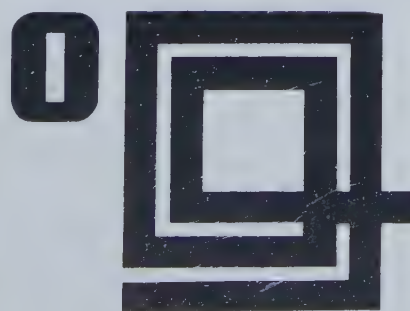
Sempre sulla stessa rivista, in prima di copertina, troviamo:

CIN CIN CINZANO

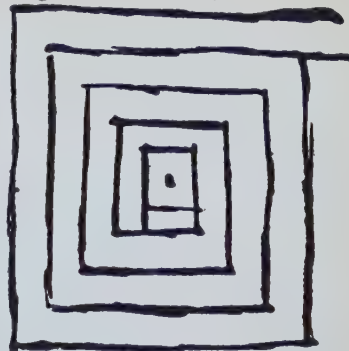
che tanto ci richiama il notissimo:

DUBO DUBON DUBONNET

E, ultimo esempio, il marchio della Olivetti:



rivela una certa parentela con la celebre sigla lecorbusiana:



Quali sono le conclusioni che dobbiamo trarre da questi raffronti? Sono di due ordini.

Primo. Una sigla, un marchio si caratterizzano a ben vedere nell'ultima specifica accezione grafica. Per cui può accadere che di due esempi connessi allo stesso schema, l'uno sia « bello » ed efficace, l'altro meno bello e meno efficace, o addirittura brutto, inefficace, confuso, opaco.

Secondo. La storia della grafica pubblicitaria — e questo è il punto relativo alla proposizione iniziale — mostra solo raramente delle vere e proprie « invenzioni » autonome, creative, originali. Nella stragrande maggioranza dei casi si verifica la assunzione e la utilizzazione con interventi determinati allo specifico scopo pubblicitario, di moduli, di motivi, di elementi che hanno avuto magari una precisa paternità all'origine spesso in sede non pubblicitaria, ma sono poi divenuti patrimonio visivo, del gusto e della cultura e della sensibilità del nostro tempo: simboli, segni, che inconsciamente, per addizione spontanea di stimoli e suggerimenti i più svariati, si radunano e si sommano nella memoria e ne costituiscono un fondo stabile. Sappiamo anzi che è necessario che i nuovi simboli siano immediatamente, prontamente percepibili agganciandosi a quelle immagini stratificate, e che il loro potere di suggestione aumenta in misura della più piena rispondenza a quelle immagini, alla sensibilità e al gusto preformati o comunque attuali.

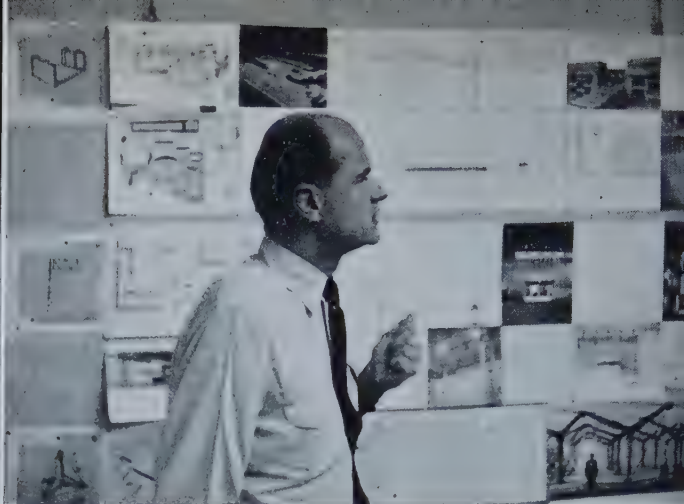
Sambonet, come ognuno dei grafici che abbiamo ricordato, opera insomma in una cultura nella quale certe forme, o diremmo forse meglio aspirazioni a certe determinate forme, si trovano radicate e diffuse. Il contributo di originalità, l'efficacia, l'emblematicità potranno essere da caso a caso maggiori o minori, ma non certo in conseguenza della impossibilità o meno di istituire analogie e raffronti del tipo di quelli ricordati. La frase: « *E' possibile che si tratti di una banale coincidenza* » con cui si apre la nota da cui siamo partiti denota intanto, guardando alla peculiarità grafica dei due simboli contrapposti, una certa disattenzione anche al loro significato allusivo: da un lato vi sono tre frecce che otticamente convergono verso la pastiglia di Dosulfine: dall'altro tre elementi circolari che richiamano la periodicità della rassegna milanese. Non vogliamo discutere qui sulla perspicuità dei due simboli, ma prendere atto che sono nettamente diversi morfologicamente e, in conseguenza, come simboli. In termini più generali, e ove si volesse parlare di coincidenza (che non c'è almeno in un certo senso), non si dovrebbe dire « coincidenza banale », ma semmai significativa in quanto risultato di un gusto e di una cultura comuni.

Pier Carlo Santini





1. Van Eyck, Wendel, Freyler und Erskine im Gespräch.



2. Soltan erläutert die polnischen Arbeiten.

2.

## Tagung der CIAM - Nachfolge in Otterlo

Als Delegierter des « CIAM-Berlin » begrüßte ich Le Corbusier zur INTERBAU. Er erwiderte: « Moi — je suis trop vieux pour le CIAM! » Das war weder resignierend noch ironisch gesagt. — Trotzdem — die Krise der Generationen, die alle Bewegungen nach 1945 erfasste, die um eine Erneuerung unserer Kultur bemüht sind, hatte auch den CIAM berührt.

Auf dem Kongress in Dubrovnik 1956 war keiner von den « Grossen Alten » erschienen und das eigentliche Thema der Tagung, das « Habitat », wurde von organisatorischen Fragen übertönt. 1957 ist der CIAM dann am Gründungs-ort La Sarraz aufgelöst worden. Gleichzeitig wurde die Notwendigkeit der Durchführung einer internationalen Zusammenarbeit von Architekten betont, die sich um die visuelle Gestaltung soziologischer Zusammenhänge bemühen. Ein Komitee von 7 Mitgliedern unter Leitung von Bakema wurde daher mit der Vorbereitung einer nächsten Tagung beauftragt. Der Zwischenkongress 1957 in Berlin, an dem Mitglieder von 10 Nationen teilnahmen, vermied jede Diskussion organisatorischer Fragen und konzentrierte sich auf eine Erörterung der im Rahmen der INTERBAU gezeigten thematischen Schau: « die Stadt von morgen ».

Der Schnitt von La Sarraz bedeutet die Trennung von der Generation der Gropius, Le Corbusier, Van Eesteren, Giedion, May, Sert, Forbat, Wells-Coats und anderen, die zu den Gründern dieser Vereinigung gehörten. Neuen jüngeren Kräften war der Weg freigegeben.

Dieser Vorgang scheint typisch für unsere Gegenwart zu sein: Die junge Generation hat sich nicht in revolutionärer Weise von der älteren getrennt. Die ältere ergriff vielmehr die Initiative aus psychologischer Kenntnis des Generationenwechsels und nach den Anzeichen einer stärker hervortretenden Entfremdung. Sie selbst hielt den Zeitpunkt der Abdankung für gekommen und hat die Zügel aus der Hand gegeben.

Dabei blieb es nicht ganz ohne Empfindlichkeiten auf beiden Seiten. Le Corbusiers Vorschlag, die neue Vereinigung « CIAM II » zu nennen, wurde als herabsetzend empfunden. Umgekehrt sind die unsachlichen Angriffe im holländischen « Forum » gegen Gropius und die älteren holländischen CIAM-Mitglieder ganz offensichtlich aus gewissen Minderwertigkeitskomplexen zu verstehen, nicht selbst an jenem Durchbruch in den zwanziger Jahren teilgenommen zu haben.

So wurde die erste Zusammenkunft der CIAM-Nachfolge im September einerseits mit Skepsis, andererseits mit besonderem Interesse betrachtet. Würde die Idee stark genug sein, die Operation der Erneuerung zu überstehen?

Das Komitee hatte unter den 60 Vorgesetzten eine Reihe neuer Teilnehmer eingeladen. Rund 50 Architekten aus 20 Nationen folgten der Aufforderung. Einsendung einer eigenen Arbeit, die geeignet war, Möglichkeiten und Strömungen der Architektur und des Städtebaues zu demonstrieren, war die Voraussetzung zur Teilnahme.

Als Tagungsort war das Museum in Otterlo/Holland gewählt, das die Mäzene Kröller-Müller durch Van der Velde in den zwanziger Jahren errichten liessen. In einem Naturschutzpark, einem weiten, von Buchen- und Kiefernwaldungen durchsetzten Heidegebiet gelegen, gab der Ort die Ruhe und die Atmosphäre für ein internationales Gespräch. Das Kröller-Müller-Museum, der Plastik-Garten mit Werken von Lehmbruck, Lipschitz, Moore, Marini, Wotruba und anderen, das Jagdschloss der Mäzene, von Berlage in der Nähe an einem einsamen Heidesee errichtet, und ein Freilicht-Museum, in dem die alte Wohnkultur der Niederlande ebenso eindrucksvoll vor Augen geführt wurde wie die gegenwärtige hohe Wohnkultur Hollands in den Siedlungen der nahegelegenen Stadt Arnheim, waren ein den früheren Tagungen entsprechender, gut gewählter Rahmen, in dem sich der Kongress bewegte. Die Eröffnung erfolgte durch den hol-

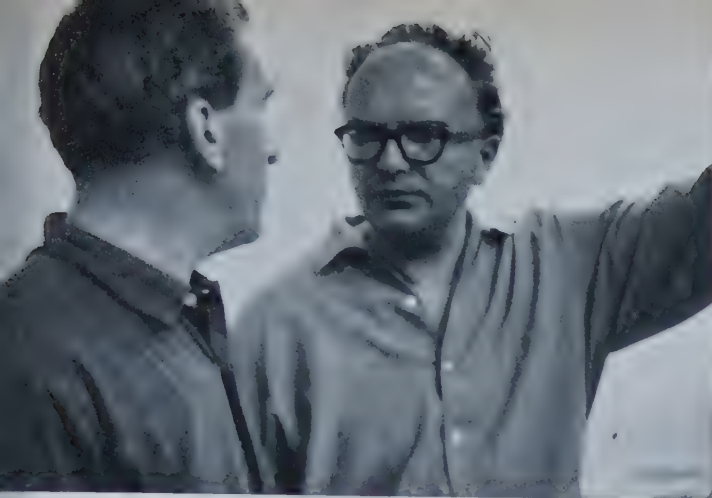
Die holländischen Arbeiten bemühen ländischen Kultusminister und den Rektor der Technischen Hochschule Delft: Van der Loe, dem wir als Bauherrn einen der besten Industriebauten Anfang der zwanziger Jahre — Van Nelles Tabakfabrik — zu verdanken haben. Abschluss war ein Vortrag von Luis Kahn — seine Gedanken über Architektur — Bekenntnisse in einer bei uns ungewöhnlichen Schlichtheit, fast wie ein Dialog gesprochen. Von den grossen « Alten » kamen ausserdem Alfred Roth und Werner Hebrbrand.

Ergebnis: Keine Entschliessungen, Empfehlungen, Proteste, sondern die Feststellung einer intensiven gegenseitigen Anregung, das offene Bekenntnis, « vom Freund, der in Warschau, Oslo, Wien, Paris, Tokio oder Philadelphia » an ähnlichen Fragen arbeiten gelernt zu haben.

An den ausgestellten Arbeiten entzündeten sich die Diskussionen. Von erfreulicher Lebendigkeit waren die von den Architekten der Ostblockstaaten angeschnittenen bzw. gelösten Probleme, an der Spitze die beiden Polen: Soltan und Hansen (Stadion in Warschau und die dem Ernst der Aufgabe entsprechende und mit unübertrefflicher Logik gestaltete Denkmäler der Opfer von Auschwitz). Eindrucksvoll eine Hochschule für Arbeiter von Niksic in Zagreb und ein Erholungspark mit Schwimmbad von Polonyji in Ungarn, das traditionelle Volkskunst auf eine selbstverständliche Weise mit neuem Bauen verband.

Die Wiener Architekten Dr. Sekler, Freyler und die « Gruppe 4 » zeigten zum Teil geplante und realisierte Flachbausiedlungen im Rahmen der von Wiens Generalplaner Rainer mit Elan in Angriff genommenen Stadtplanung. Der Verfasser als Leiter eines Grazer Teams behandelte das Thema « das Dorf von morgen », d.h. das Dorf als Gegenpol und Widerspiegelung der grossstädtischen Entwicklung, Verbesserung landwirtschaftlicher Struktur durch Umlegung, Urbanisierung des Dorfes





3. Haan und Bakema.



4. Hubert Hoffmann spricht über « das Dorf von Morgen ».

und daraus resultierende Gestaltung von Weilern und Dörfern verschiedener Grössen.

Die ineinander und übereinander geschachtelten Reihenhäuser einer sein reizvollen Siedlung von Coderch an der spanischen Felsenküste warfen Fragen des Nachbarrechts auf. Erskine wies in einer gründlichen Umwelt-Analyse Skandinaviens nach, wie seine baulichen und städtebaulichen Lösungen in diesem Raum entstanden sind. P. und A. Smithson befassten sich mit dem Problem der Gestaltung der Gross- und Riesenstadt — als Beispiel ihr Berlin-Projekt, das in ausserordentlicher Klarheit die Differenzierung des Verkehrs in zwei Ebenen « gestaltet », und darüber hinaus entwickelte Vorschläge für London, die auf einem triangularen System beruhen.

Das griechisch-französische Team Candilis-Woods-Josic konnte eine städtebauliche Realisierung zur Diskussion stellen. Bagnol-sur-Cèze, eine Kleinstadt in Südfrankreich, wird zum Standort eines Atomkraftwerkes. Dadurch verdoppelt sich seine Bevölkerungszahl. Die locker und differenziert angelegte « Neustadt » ist nicht nur harmonisch mit der alten Stadt verbunden, sie gehört mit zum Besten, was Frankreich im sozialen Wohnungsbau geschaffen hat. Eine Fülle von Problemen wurde analysiert und in die Lösung einbezogen. Fragen des Verkehrs und der Erholung, die Angleichung der eingesessenen, halb bäuerlichen Bevölkerung und der zugewanderten Industriearbeiter aus Paris. Die übrigen französischen und nordafrikanischen Arbeiten standen noch stark unter der suggestiven Auswirkung der Persönlichkeit Le Corbusiers. Man spricht zwar von « Architektur als einem soziologischen Phänomen », aber man baut plastische Gebilde, die eine soziologische Gliederung kaum erkennen lassen. Auf klaren Analysen war die Arbeit einer industriellen Stadteinheit von Wogensky in Form der Unité d'Habitation aufgebaut, und eine ähnliche Lösung Algier von Michel.

sich wirklich, den gesellschaftlichen Strukturen gerecht zu werden. Die von dem Team Bakema, Van den Broek und Stockla gezeigten Studien über die Gliederung von Nachbarschaften, die von Jahr zu Jahr verbessert wurden, sind in der Tat plastische Diagramme einer wissenschaftlich erforschten soziologischen Gliederung. Über das « Dogma des rechten Winkels », das in Holland unantastbar zu sein scheint, wurde diskutiert und über eine möglicherweise günstigere Anpassung an vorhandene Gegebenheiten, wenn man von ihm abgeht — die bessere, symbolische Darstellung, das Deutlichmachen der Gemeinschaft, wie bei einer Siedlung von Hansen etwa oder Projekten von Scharoun. Van Eyck entwickelte aus seinem Kinderheim für Asoziale eine sehr amüsant vorgetragene Philosophie über den deutschen Begriff « Das Gestalt gewordene Zwischen » als eine wesentliche Frage der Architektur.

Höhepunkt der Diskussionen war ein zweitägiges Rededuell, das durch die Projekte der italienischen Gruppe hervorgerufen wurde. Es begann harmlos mit einem ausgezeichneten Sozialgebäude Gardellas für Olivetti. Ein unregelmässiges Sechseck, das in bewusstem Gegensatz zu einer neutralen Architektur der Fabrikbauten und Anlagen das Umschliessende sinnfällig macht. Rogers und sein Team demonstrierten mit dem « Torre Velasca » in Mailand den Versuch einer gewissen historischen Angleichung — ebenso De Carlo mit einem Wohnblock in Süditalien. Die Last der Tradition ist in Italien offenbar so stark, dass eine Gruppe von Architekten, die bislang unbekümmert nach den Voraussetzungen unserer Zeit « abstrahierte », Bedenken bekommen hat und den Versuch unternimmt, sich den Strukturen der gebauten Umgebung « anzupassen », bzw. den « als verständlich angesehenen Wünschen der Bevölkerung ». Man verfällt zwar nicht in historische Stilen, aber doch in eine Nachahmung von Bauformen, die nur aus der handwerklichen Technik entstanden sein

können, d. h. man gibt wesentliche Grundsätze auf, um die seit 50 Jahren gekämpft wurde.

Bakema stellte Rogers die Frage: Lässt das Gebäude erkennen, dass wir im Zeitalter der Motorisierung leben? Wogensky: Zeigt es das Schwebende, Dynamische? Smithson: ist es adäquat der heutigen « offenen Gesellschaft »? Oder ist es in seiner Statik nicht viel mehr der Ausdruck einer geschlossenen Sozietaät? Als Gegenbeispiel wurde auf das Rathaus in Tokio hingewiesen, das Kenzo Tange zur Diskussion stellte. Ein Bau, der völlig kompromisslos Funktionen und Konstruktionen in Erscheinung treten liess, jedoch in seiner mit intellektuellen Mitteln kaum nachzuahmenden Eigenart nirgends sonst als in Japan entstanden sein konnte.

Das positive Ergebnis dieser ersten Begegnung nach der Auflösung des alten CIAM, die offene und kameradschaftliche Art, in der die Diskussionen geführt wurden, erregte bei allen Teilnehmern den Wunsch, diesen internationalen Kontakt fortzusetzen und auszubauen.

Die Frage der Organisation wurde diesmal fast nur am Rande behandelt. So klar die Diskussion geistiger Auseinandersetzungen geführt wurde, so unklar wurden in diesem Zusammenhang parlamentarische Gebräuche gehandhabt. Eine kleine Gruppe mit der Tendenz, « nichts zu fixieren », setzte sich durch. Diese « absolute Freiheit » ist vielleicht als Gegensatz zu dem hierarchischen Aufbau des alten CIAM (Präsidium, Rat, Delegiertenversammlung, Mitglieder) zu verstehen. Sicher ist sie auch symbolisch gemeint, als Opposition zu dem allgemeinen Organisationsleerlauf, der alle Institutionen von Staat über Kirche und Parteien bis zu Verbänden mit geistigen Zielen erfasst hat. Vielleicht könnte ein Beispiel entstehen, wenn dieses Minimum an Organisation einer Gruppe, die so intensiv um die Form unserer Zeit bemüht ist, sich bewähren würde.

Hubert Hoffmann



## Fauteuils Le Corbusier 1929

A l'intention du public assez restreint des personnes sensibles qui sont capables d'apprécier la simplicité, la vigueur et la pureté des formes on a récemment repris la production chez Heidi Weber à Zurich, de quelques modèles de fauteuils que Le Corbusier dessina en 1929 avec Pierre Jeanneret et Charlotte Périand.

Le fait en soi présente déjà de l'intérêt et pourrait nous conduire à des considérations symptomatiques sur la vali-

dité et la durée de la forme quand elle n'est soumise à rien d'autre qu'à ses lois internes et autonomes.

Il en présente bien davantage si nous constatons l'actualité de ce qui n'est finalement qu'objets utilitaires et non pas créations dépourvues d'une fonction spécifique particulière.

L'adoption est ainsi pleinement justifiée de ces modèles qui n'ont pas été fabriqués à l'origine pour des raisons diverses comme se fut le cas pour bien d'autres projets à l'époque, et qui sont aujourd'hui présentés au public de l'Europe et du monde.

Il est aisé de reconnaître le rapport étroit — qui n'est pas autre chose que l'unité de style — existant entre ces chaises et quelques constructions célèbres, sensiblement de la même époque, comme la Villa à Garches (1927), les maisons de la Colonie Weissenhof à Stoccarde (1927), la Villa à Ville d'Avray (1928-29) et enfin la Villa Savoy

(1929-31): on y retrouve la même limpidité, la même vigueur, la même mesure calibrée des rapports volumétriques et spatiaux, la même clarté de disposition. S'il est vrai que les années ont passé apportant avec elles des bouleversements et des ouvertures nouvelles dans le monde figuratif et dans le secteur de la productivité, il est vrai aussi que nous sentons que ces formes font maintenant partie de notre histoire et de notre vie actuelle.

Ajoutons que du point de vue purement fonctionnel (pensons au fauteuil grand confort et à la chaise longue) malgré des tentatives nombreuses et des réalisations excellentes qui du reste se rattachent assez souvent à ces prototypes, on n'a pas fait beaucoup plus sur la voie de la commodité, du pratique et du confort.

Inutile de s'arrêter à des détails: chacun peut voir et juger par lui-même.

S.



## Meaning and Building

« Toute oeuvre (d'art) qui n'est pas véhicule volontaire ou involontaire d'aveux est du luxe. Or luxe est pire qu'immoral, il ennuie ». So Jean Cocteau in his « Essai de Critique Indirecte »<sup>1</sup>.

If Cocteau is right — as I believe he is — then surely every building, whole cities even, must carry declarations, confessions, avowals. I intend to consider here what the holding of such a notion might mean to a practicing architect to-day. And that will involve me, inevitably, in speculations about first principles.

Which leaves me open to an objection at the outset; because many of my contemporaries, however patient they may be of *ad hoc* criticism even if it is directed against them, seem to think that speculation about architectural theory is worse than useless. Their argument would run something like this: « The problems which the new industrial society raised for the architect a century and a half ago were first sharpened and later cleared by the invention of new materials and techniques. They have now all been solved in prototype at least. We can do no better than to multiply variations on the prototypes fast and in quantities. Quantity is our problem: we must perfect our planning methods, streamline site procedure, settle dimensional norms, learn to programme for computers and above all - prefabricate. First principles are all very well, but they have been settled for a good while yet. There is a modern idiom « - the shameless even call it a style - » and we will not go back on that. As for the ART in architecture, that is looked after by anything from ½% to 5% of the building costs being spent on paintings and sculptures ». The products of this last guilt-offering, by the way, are called Integration of the Major Arts.<sup>1</sup>

The attitude I have just described is familiar enough in Anglo-Saxon countries: it is the attitude of the technocrats and administrators of architecture, of zoners and curtain-wallers. It is very much the majority attitude. But even technocrats, if they are conscientious are finding it increasingly difficult to give their undivided loyalty to the 'Functional City' and the 'Minimum Dwelling'. Even architects are beginning to realize that the people for whom they build are not physiological automata with brains attached,

but complex beings moved by irrational urges. Anyone who claims to be on the side of reason but chooses to ignore this state of affairs, or deny it actively is an idealist. The word 'rationalism' has for too long been associated with such an immoderate ideology, which seemed to rob humanity of all qualities except that of analytical thinking. This of course has now provoked an opposite ideology - based on an appeal to emotion which ignores the claims of reason. As one of Diderot's characters summed up: « ... we don't really know what we do or want, so that we follow our fancy - which we call reason, or our reason - which is often nothing but a dangerous fancy, that sometimes turns out well, and sometimes badly... ».<sup>1</sup>

And therefore some of my contemporaries, (and I with them) would argue that the preoccupation of designers and architects with rational criteria has devalued their achievements and cut them off from a mass public, so that now architecture cannot command public support or consent because it has lost the power of touching emotion. « We do not have the ultimate power yet, because the people is not behind us » Paul Klee said many years ago.<sup>2</sup>

To restate my theme: architects must acknowledge the emotional power of their work; this recognition depends on the methodical investigation of a content, even of a referential content in architecture. I believe this to be the most important and difficult problem which the architects of my generation will have to force next; and so, I can not offer more than a tentative programme. But as the problem has been in the air for some time in a rather nebulous form, what I have to say is open to several misinterpretations. That is why I should like to look at some of the ways in which the question has been set, and having been set, evaded. Social Realism must come first. This return in the thirties to an eclecticism of the 19th century type was the most thoroughgoing and also the most excusable evasion. For the artists who came in the wake of the Russian Revolution magnificently questioned everything in the name of reason: sets for mass demonstrations were suspended from captive balloons,<sup>1</sup> trees were dyed red and purple,<sup>2</sup> pages of newspapers back-projected onto the translucent fronts of editorial offices,<sup>3</sup> assembly halls revolved on their own axes,<sup>4</sup> and so on. The assault on the senses of a disorganized mass came too fast and was too violent.

The Mayakovsky generation had worked so intensively that when the reaction came it took the form of a complete about-turn led by the leftist-classicists, a minority group in the twenties. So the achievements of the suprematists and constructivists were never organized and entrenched - Russian

work of the 'twenties is like the creation of some prodigious *Wunderkind*. Now thirty years have passed and conditions changed so much that another policy about-turn has produced buildings in Russia which seem to differ little from the stuffer work done in the west in that mid-century technocratic style to which I have already referred. But the similarities are not limited to a stylistic levelling. If you compare the writings of some of the younger Italian architects with the apologies for 'leftist classicism', you will see that the new regionalism there is only Social Realism stood on its head. The Russians were appealing to the manner of an enlightened despotism, to the classicism of Peter and Catherine the Great as a style of stability and intellectual comforts. « The 'isms' - the 'leftist classicists' argued - had expressed the negative, destructive side of the revolution, and the time had come to express its affirmative side, etc.... » So in Italy the appeal is to an anonymous, poor, unostentatious, popular manner of building, a popular style as against a polite bourgeois architecture the cosmopolitan and rootless starkness which unaided reason had imposed.

Italy has also produced a brand of eclecticism which seems more closely related to Social Realism at times. I mean the influential and ably defended adaptation of Dutch and Italian fin-de-siècle architects' work: of Sommaruga, Kromhout, Berlage - and Art Nouveau more generally. Very specious and delicate arguments are put forward to justify this revival. It is even claimed, that an artificially retarded society, such as that of modern Italy must be housed in a style to fit its condition, that its shortcomings may become apparent through the irony of the treatment. It is just as well that such arguments are too thin and refined to have much appeal anywhere, besides applying to local conditions only.

But in any case, eclecticism is much less of a danger nowadays than historical determinism. In its most insidious form, the determinist argument looks something like this: The modern style has arrived at a stage where monumental buildings provide us with problems which cannot be solved by appealing to functional criteria. 'The sense of overwhelming unity which such buildings conveyed in the past was often the result of a dome or vault covering. It is therefore clear that domes and vaults are the next problem of modern architecture'. This line of argument seems to lead to the sad situation where quite unworthy buildings are eloquently defended if they happen to be vaulted, particularly if the vault has a complex curvature. The reader need only think of the exaggerated praise which has been lavished on Joern Utzen's winning competition design for the new Opera House in Sydney. The praise focussed on the 'interlocking shell vaults ... The white, sail-like forms of the shell vaults relate as naturally to the harbour (of Sydney) as to the sails of its yachts ... etc' (I quote from the Assessor's report on the competition). But of course sails have little to do with opera-house roofs, and no amount of special pleading about holiday spirit and special occasion can still one's doubts as one looks at the section of the building, and sees the exterior has no bearing at all on the functions that go on inside it. It seems as if it were conceived entirely in a

<sup>1</sup> 1932; pp. 108/9. I do not translate, because "aveux" & "luxe" have rather idiomatic connotations in this context, which will become clear in the course of what I say further. In any case, « Le luxe n'est pas aisé a définir » as the old Academy dictionary says.

<sup>1</sup> « ... on ne sait ce qu'on veut ni ce qu'on fait, et qu'on suit sa fantaisie qu'on appelle raison, ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien, tantôt mal... » in "Jacques le Fataliste et son Maître".

<sup>2</sup> « Wir haben noch nicht die letzte Kraft, denn uns trägt kein Volk », in « Über die Moderne Kunst », 1945, p. 53.

<sup>3</sup> Meyerhold: setting for "Strife and Victory" on the Chodinskaja field, Moscow for the third meeting of the Communist International.

<sup>4</sup> As well as the lawns outside the Bolshoi Theatre in the early '20s.

<sup>5</sup> Pravda printing house, by the Brothers Vyesnin, 1928.

<sup>6</sup> In Tatlin's monument of the Third International, 1920.

<sup>7</sup> Such as Abram Erfos « The Spirit of Classicism » (1922).



spirit of fancy, and had little to do with imagination<sup>1</sup>, let alone method. Beyond the one blowsy overdramatization it has few pleasures to offer. Allowing for all the differences, what I have said about Sydney Opera applies in equal measure to much of the work of Candela and Nervi<sup>2</sup>, to the «white, bird-like» Idlewild Airport building for TWA by Eero Saarinen<sup>3</sup> or Hugh Stubbins' Assembly Hall in Berlin which, I am told was intended to symbolize free speech, but is known to Berliners as 'the pregnant oyster'. But it does not apply to Le Corbusier's chapel at Ronchamp.

This exception cannot be justified at any length here, as I am not criticizing, but theorizing. I have made it to forestall any suggestion that I am a puritan who objects to all vaults, domes and curves of any kind in building. My case is quite different. To sum it up again, it is that admiration for vaults, even hyperbolic paraboloid ones, is not a substitute for reasoned principles.

To generalize this objection; I will go on to say that the use of the latest set of technological contraptions is no substitute for designing. What is more, technological advance is now so rapid, that it demands a critical and discerning stand against the flood, not surrender. There is a kind of designer, however, who has been overwhelmed by it, inebriated. This consumer-goods happy group used to be associated in Britain with 'Brutalism', though even that vague term has lost its temporary usefulness. I do not wish to say much about them here, except to point out how in Britain the acceptance of all the by-products of technology - American Automobiles, tinned food advertisements, body-culture magazines, B-feature horror films, science fiction and all that is allied with the confused protests of 'Angry-youngmannerly'. In the literature of this protest there is a gamut of attitudes, from the callow, anti-social arrivisme of a novel like Kingsley Amis' «Lucky Jim» to the historical pseudo-mysticism of Colin Wilson's «Outsider». These literary attitudes are reflected, in the lower reaches of 'Brutalism'<sup>1</sup> by their indiscriminating acceptance of motivational research as a basis for design, and their corresponding denial of any reasonable formal values. It is this last denial which reminds one so unpleasantly that behind the breeziness there lurks a mystique of extreme individualism and immediate sensation.

I could go on cataloguing and criticizing - but my purpose will be served if the reader will concede that the very existence of the various schools I have described, from social realist to brutalist suggests that there is a general feeling that rationalism is not enough, that over and again it has failed. But there are other designers who go on

maintaining that strictly rational criteria are quite adequate, that the sense of separation between the designer and the public is entirely fabricated. Some even adopt a nobly despairing attitude, like that expressed by Sir Herbert Read when he suggested that in our materialist age «art will survive as it did in the dark ages, in small circles, among the elite... universal boredom will lead to universal despair, and art will be renewed when life itself has been renewed...»<sup>1</sup>.

This may be fine for those who can afford it, but will definitely not help most architects, of whatever persuasion, who must plan new towns and house millions without waiting until Utopia takes flesh. And if they are to build well, they must have faith in the value of their work and in the validity of their judgements. Which is why such noble and despairing attitudinizing seems cynical and contemptible. Its implications in terms of building have been worked out in full tooled leather and gilt bronze detail by the less creditable followers of Mies van der Rohe, and I suspect that even the master himself is not free from it at times.

The rationalists who have made no concession, and who still believe that their position are foolproof are much more deserving of admiration, even though they will maintain that the world of the mass public is quite irrelevant to their considerations, and the acceptance of their spare formal language for its own sake is merely a matter of education; the non-rational world must be kept outside the architect's calculation.

In recent years particularly this admirable attitude has led to all sorts of equivocations and misunderstandings. Because of the permissive nature of technical data, designers who claim to stick as closely to the bare functional requirements as is possible have produced results which are surprisingly like the work of more commercially minded *confrères* who claim only to provide streamlined casings for industrial products. Again, willful design solutions are increasingly difficult to justify on spurious technical grounds. What is even worse, speculators, administrators and technicians whom we architects have converted to such slogans as 'form follows function' or 'truth to materials' find now that they can dictate to us, because we have abdicated our responsibility as framers of man's environment.

We have given them weapons to produce buildings quicker, more efficiently and cheaper than before, without safeguarding those intangible values which even the most obdurate rationalist secretly holds dear.

I don't wish to make light of forms which follow functions, or even of truth to materials. Those slogans were most valuable once, and we must not discard them now; but an appeal limited to that order of disinfectant ideas forces the contemporary architect to falsify his position.

But before I go on to consider what such a position should be, I must insist on this reservation: an appeal against excessive rationalism should not be construed as an appeal against rational working methods. We must, of course, continue to work out problems at the rational level. There is, for instance, the vexed question of modular design; or the equally pressing matter of a physiological theory of colour, or the conversion of the findings of Gestalt psychologists into terms of pre-

cept. All these are problems which will continue to exercise the best architects and influence their designs. But if we concentrate all our efforts at this rational level we shall go on evading the central issue which has now become so threateningly urgent.

To make my meaning plain I should like to consider the design of chairs. During the war the finding of an optimum sitting position had become one of the more important side-issues of aeronautical research.

Independantly, some important experiment on sitting were carried out in Stockholm, under Bengt Akerblom, whose findings were published in the form of a book<sup>1</sup> some ten years ago. Akerblom certainly did recommend specific features in chairs, particularly in working chairs: a definite height, and two essential supports for the back. But his main result was more important than these summary data - and being intangible it was easy to overlook: that the human body cannot tolerate any one sitting position in comfort for more than a quarter of an hour at a time. Such permissive findings put the rationalist designer in an awkward situation: Akerblom's skeletal data cannot be coupled to a production process so as to result in any chair, either good or bad, without many decisions, independent of either factor, being taken first. Akerblom was not the first to carry out this kind of research, nor were his findings totally unknown. But in spite of all the research and the publications, it was not the ergonomist's ideal chair which scored the great successes.

Even the most sophisticated and design-conscious public does not make its choice on rational grounds. So, after the war, the chair which had the most success among the customers of modern architecture, the chair which was most photographed in modern, architect-designed interiors is the so-called Hardoy chair. The prototype of this design was a folding officer's chair made for the Italian army in the 1920's. In the original form the chair had a wooden folding frame and a slung leather seat. When the frame was transposed into bent and welded metal rod, all the advantages the chair had as a piece of light package furniture were lost without any compensation increase in comfort. But of course the metal and canvas model was very much cheaper and looked it. So it is not only the relative discomfort which handicaps the chair, but its cheap materials. Its popularity, however depended on considerations other than those of price and comfort. It may not be comfortable, some may object, but it *looks* so comfortable.<sup>1</sup> And the reason for this comforting appearance is that it unites the 'modernity' of an articulated construction with an archetypal chair form. The skeletal frame is compressive and has slung over it a womb-like canvas envelope which somehow manages to look tensile and elastic. So that while the articulated structure satisfies the demand for the kind of clarity associated with 'truth to materials', the general form of the chair satisfies an emotional need so completely that even after the inadequacies of the chair have become apparent, an owner often hesitates to reject it.

<sup>1</sup> *Standing & Sitting Posture with special reference to the construction of chairs*, by Bengt Akerblom, Stockholm, 1948, pp. 153-169.

<sup>1</sup> In the same way people who still think it necessary to justify Rietveld's wonderful «stick» chair of 1917 will say «it really is very comfortable, you know».

<sup>1</sup> I am using Coleridge's old, but still sharp distinction: «Fancy brings together images which have no connection natural or moral, but are yoked together... by means of some accidental coincidence... The imagination modifies images, and gives unity to variety; it sees all things in one, il più nell'uno». *Table Talk* (1836), p. 306.

<sup>2</sup> Compare, for instance, Nervi's project for the underground basilica of Pius X at Lourdes, and Freyssinet's executed structure.

<sup>3</sup> This is discussed at length - and very intelligently - by Mr Robin Boyd in «Counter-Revolution in Architecture», *Harper's Magazine*, September 1959.

<sup>1</sup> I say «lower reaches» advisedly. Clearly there is more to the work of Peter & Alison Smithson than their «Brutalism», as there is more to John Osborn than «Angry-youngmannerly».

<sup>1</sup> «Aspirations in Retrospect» in the «*Litester*» for 7 May 1959, p. 794.



The association of womb and chair is neither arbitrary nor unexpected. A seated man demands of the chair he occupies not only adequate support and physical comfort, but also some feeling of enclosure, protection; and the assurance that he is not sitting on anything dangerous. Not every chair needs to satisfy all these requirements. But even a brief look at the history of chairs will show with what persistence the patterns of association reappear. So, for instance, the association of the chair with permanence means that it is connected with the most stable of all the elements, the earth; to mother earth in fact, the source of all authority. You will find that even in cultures where sitting is done without the mediation of chair or sofa, ceremonial and ritual seats will carry such associations. In Japan the Emperor addresses his ancestors seated on a waxed gypsum block which is let through the wooden floor into the ground and represents the earth<sup>1</sup>. In India the empty marble thrones on which epic heroes must sit down before they can assume their proper power is another variation on the theme<sup>2</sup>. As we go further west, example multiply. The British coronation throne has a large stone let into the seat; the throne may bear the name of the country whose ruler occupies it. The ruler takes possession of his power when he ascends the throne, and so on. But the association may be taken further. The bishop's mark of authority is his cathedra, the professor's his chair, the judge's his seat, and so on. The armchair of the head of the family is only a commonplace reduction of the same thing.

Again the idea of possession of ruling that on which you sit is emphasized when the lower half of the throne is carved with supporters in the shape of carrying slaves, as it often is in Asia Minor; in Africa a similar idea is sometimes represented by the ancestor-figures or totemic animals which carry the seat of a ruler's stool. Power in the sense of repression on the other hand, is shown in the clownish and even obscene figures which support the misericords in medieval cathedrals and abbeys.

Sitting and mother earth are associated in an even more elemental way. The Etruscans, for instance, frequently buried ashes in an urn set on a model chair; or even in an urn made in one piece to represent a woman sitting on a chair and holding or suckling a child.

Clearly this kind of figuration was a symbolic confiding of the dead person to the womb or the lap - the words are sometimes homonymous - of mother earth confident in her power to give them birth anew. If you look further back, to prehistory, you will find everywhere - from Peru to Scandinavia, peoples who buried their dead in a squatting position, the position of the child in the womb.

All these and many other ideas cluster round a simple object like the chair. But the chair is only one of many parts which compose our environment; and each one of them carries a proportionate charge of group memories and associations.

The designer's responsibility then, whether he knows it or not, is to create order not only in terms of a sensible arrangement of physical function, but

also out of the all-but-living objects which we use and inhabit.

Is this abstract discourse not pitching the argument too high? Now that discarding clothes, cars, houses as soon as they have passed from immediate fashion has become a moral duty in some places, is this not demanding too primitive an attitude to inanimate things? Survely - you may ask - we will no longer project in this way onto our environment, now it has become so impermanent?

I think we will. In any case, whether we finally arrive at an economy of total overproduction or not, certain realities will be with us for an indefinite time yet. Let me be quite commonplace. Consider a man returning from work. He should come to his house in the full knowledge that he is returning home. How is he to be assured in this knowledge? By a straightforward association, some will say. By having inhabited it long enough, bred his children in it, by being physically at ease there. If you have followed my argument, you will agree that all this will not be enough; what a man requires of his house is conviction that he is, in some sense, at the centre of the universe, that his home mediates between him and all the confusing and threatening world outside; that in some definite place the world is summed up for him in a place which is his, all his shelter and his castle.

So each one of the semi-detached houses which make up those wastes of suburbia round British cities will display somewhere a little piece of castellation, and the American equivalent will have odd token survivals from pioneer ranches. No wonder that they are not anonymous apartment, however superior that may be. All the important economic considerations are often ignored - what sways people finally may really be that little piece of castellation or the fretwork on the gable.

Natural all this taking on of ornaments is not what I am talking about. Nor is it some kind of 'symbolic' style to be cooked up by making a concession here, adding a bit of fancy work there. Am I, then, advocating the opening of our rational working methods to the designer to experience *participation mystique* in the things he is designing? Something of that, yes. But that can only happen at the strictly personal level - and this essay, as I have insisted before, is about principles and method. So I return to my main argument.

Take, then, the study of perception. Much work has already been done by physiologists and neurologists to charter the workings of vision, and examine the configurations in which perception happens; some of it has already been applied directly to problems of design. You need only think of the study of the protective and articulating colouring of machinery in industrial plants. This kind of study has had a definitely mechanical bias until recently, when at last scientists have begun to consider the effect of feeling on perception. It all begun some years ago when a coincidence suggested that the pattern of distortion in an experimental set-up called the Ames room was not the same for a husband and wife as for people with no strong emotional ties. It has since been tested in anxiety situations, particularly in the observation of mutilated people and in the relation between naval ratings and their supe-

riors. But these investigations are still very elementary,<sup>1</sup> and their implications to designers not at all clear. What is obvious from this preliminary study, however, is that the ordinary 'mechanistic' perception tests are by themselves far too coarse instruments to apply to situations with heightened emotional possibilities. We have no idea, for instance, of how referential elements lodged in a field of percepta will affect physical sensation. To descend to the ridiculous at once, let me consider G.K. Chesterton's remark on seeing the lights of Times Square in New York «That if he could't read he'd think himself in paradise».

There you have it. Looking at the mass of glaring advertisements, Chesterton forced his image-making faculty into a somersault: he abstracted all the content from sensations, and projected a new image onto them. But at a lower level, everyone is tempted to make an image when presented with a set of unrelated data. Present an unprejudiced spectator with a weak abstract painting, and he will immediately pour out a mass of associations, as he will make a programme for any piece of music. But what of strong abstract paintings? Even the best - think only of Arp - present their makers with all sorts of problems if figuration is to be avoided altogether. Only the greatest of them, Mondrian overcame the fussy dodging of figuration by transcending it, by galvanizing abstract patterns with such a powerful content that looking for abstracted resemblances in them, whether to Dutch tulip fields or the street plan of Manhattan can only be an irrelevant game. I am thinking particularly of the last few canvases, such as Victory and Broadway Boogie Woogie, which I find more moving than even his best work of the mature period. He alone was able to electrify the formal experiments of neo-plasticism at the point of their greatest refinement to represent the release and the ebullience of the first post-war days. In these pictures abstraction has been left behind - they are images constructed out of autonomous and artificial elements. In these pictures figuration is not resemblance but analogy. Mondrian is the key. Here all the threads I have toyed with: psychology and anthropology, perception study and ergonomics come together at last, to be given a form. What that form shall be can only be worked out in time. But I believe that we have come to the end of a non-figurative architecture, and that we must now look to the scattered material which psychologists and anthropologists have been gathering. Not only myth and poetry, but the fantasies of psychopaths await our investigation. All the elements of our work: pavement, threshold, door, window, wall, roof, house, factory, school - all these have their poetry; and it is a poetry we must learn to draw from the programmes our clients hand us. Not to impose it by a cheap melodramatization, but spell it from the commonplace elements which we fit together.

It would be impardonable bungling and amateurishness to leave a matter of this importance to intuition - like leaving the functioning of the plan to luck. Intuition must be followed where method fails, of course - but the age demands, and demands rightly that we should acknowledge the unconscious element in man through our methods of work and make it a criterion of the workability of our buildings. If anyone objects that such an attitude is impractical, I would beg them to consider American advertising, a highly organized and still growing industry. An increasing proportion of the huge

<sup>1</sup> In the Seiryoden of the Imperial Palace, Kyoto.

<sup>2</sup> This is documented in «Le Trône Vide dans la Tradition Indienne» by Jeanine Auboyer, Cahiers Archéologiques VI, Paris (1929) pp. 1-9.

<sup>1</sup> See «Visual Perception and Personality», by Warren J. Wittrein in the «Scientific American», April 1959, pp. 56-60.



sum - large enough to float most European countries - which is devoted yearly to persuade Americans to spend more than they need, goes on to motivation research and its variants. Which means that it is being spent to harness the findings of psychologists to selling methods; translated into realistic terms, it is the deliberate sharpening of neurotic tendencies: anxiety and inferiority, loneliness fears, auto-eroticism, repression, infantilism - and all the others so that they may be assuaged or averted by some quite superfluous product which the advertiser offers. 'Luxe' - superfluity, gratuitousness - elevated into a moral value, as it is with us, becomes insufferably boring through attrition.

I am not here making a political judgement. We in Europe have not advanced in motivation research as far as the Americans, and I am sure that the psychological pressures in communist countries are equally sharp, perhaps even more invidious. But American advertising offers a useful instance, because the methods of the 'symbol-manipulators', as American advertising men call themselves, are almost the exact opposite of what I believe the architect's task to be: to make every building an integrating, reconciling and cleansing form.

Through a semantic study of environment we can discover the means of discourses in our buildings. Only that way will we be able to appeal to the common man again.

People are only aware most obscurely of the forces working in them, forces which are fed on memory and association. But they feel rightly that those forces can only be propitiated and purged - which they must be constantly - through objects which carry 'aveux', carry some reference to which they may respond in the very moment of perception. If memory and association are starved visually by architects, then the result must be malaise and a rejection of the environment which they created. Heritage, and the silt up of individual experiences, memory and association make perception as an act of the whole person inevitable: « there would be no present - and that means that there would be no tangible world with all its lushness and its inexhaustible riches, if perception did not, as Hegel says, contain a past in its present depth ... »<sup>1</sup> Every moment of perception contains a whole personal and collective past, our body is the incarnation of that past; and with every moment of perception this past is reordered and revalued.

Joseph Rykwert

<sup>1</sup> « il n'y aurait pas le présent, avec son épaisseur et sa richesse inépuisable, si la perception, pour parler comme Hegel, ne gardait un passé dans sa profondeur présente, et ne la contractait en elle... » Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*, Paris 1945, p. 277.

La disparition d'Olivetti

(page 2)

La mort d'Adriano Olivetti a frappé les hommes cultivés du monde entier. Le grand industriel qui chercha le premier à résoudre de façon totale dans une usine les problèmes sociaux, techniques, esthétiques et moraux, dans une vision éthique et politique qui restera sans doute l'un des documents les plus rares de notre société, n'est plus parmi nous qui avons eu le privilège de travailler avec lui, de le connaître de près, de deviner dans ses grands traits sa géniale personnalité. C'est sur des hommes comme Olivetti, comme le docteur Schweizer, comme Henry Ford, comme Einstein, que repose le bon renom de notre époque. A nous, comme aux amis des revues « *Urbanistica* », « *Comunità* », « *Sele Arte* », comme aux dirigeants de la société Olivetti, aux organisateurs de l'Institut National d'Urbanisme, aux fonctionnaires de l'UNRRA Casas, et à tous les responsables de ce vaste réseau qu'Olivetti avait tissé jour après jour pendant de nombreuses années, il ne reste plus qu'à continuer le travail qu'il avait voulu et établi, comme l'aurait continué lui-même, en cherchant toujours le « mieux », en poursuivant toujours davantage dans notre secteur, l'amélioration morale, sociale et esthétique de notre monde.

Dans les pages suivantes Carlo L. Ragghianti, professeur à l'Université de Pise, directeur de « *Sele Arte* », philosophe et historien d'art bien connu, donne un large aperçu de la pensée et de l'oeuvre d'Olivetti. Riccardo Musatti, critique d'art et directeur de la publicité de la société Olivetti, illustre, rapidement, en se basant sur une petite esquisse autographe d'Olivetti, les grandes lignes de la pensée politique de l'industriel disparu, en insistant particulièrement sur le rapport cité-campagne, qui fut l'un des thèmes auxquels il tenait le plus.



A la fin de mon dernier article, publié dans *Zodiac* 5, j'ai imprudemment promis de discuter plus longuement dans ces pages du monastère de Le Corbusier et des réalisations européennes actuelles. Mais le panorama de l'architecture internationale apparaît quelque peu différent de ce côté-ci de l'Atlantique. Je n'ai rien vu dans les quelques pays d'Europe que j'ai visités l'été dernier d'aussi intéressant et d'aussi curieux que le Musée Guggenheim de Wright qui a été finalement ouvert au public en Octobre dernier à New-York, ou que les Laboratoires de recherche médicale de Kahn à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie, qui sont maintenant presque terminés. Quand je suis allé à Eveux les travaux étaient déjà très avancés, mais l'église était encore loin de pouvoir servir. Il est préférable de remettre la discussion de l'ensemble du monastère jusqu'à mon prochain voyage, l'été prochain; la plupart des éléments seront alors - j'espère - réalisés. Le contraste avec la précédente église de Le Corbusier à Ronchamp était déjà frappant l'été dernier; il le sera encore davantage quand l'église d'Eveux sera finie et utilisée par les moines.

En dépit de la rapidité de construction dont nous sommes si fiers aujourd'hui, surtout en Amérique, plusieurs de plus importantes réalisations du demi-siècle ont pris un temps considérable pour passer de la conception initiale au travail de finition. L'Unité de Le Corbusier a exigé quelques six ans ou plus, Ronchamp et Chandigarh quatre ou cinq; mais - et c'est assez étonnant - le dernier ouvrage de Wright a vu s'écouler seize ans entiers depuis la première prise de contact avec le client Salomon R. Guggenheim et le directeur de son musée d'Art Non-Objectif, Hilla Rebay, jusqu'à l'ouverture des salles. Pourtant quand la première maquette fut révélée au public, juste après la guerre, la conception de base de la construction, si différente de toutes les galeries conçues à ce jour, avait été clairement exposée par Wright à la satisfaction du client et du directeur du Musée.

La galerie devait être une hélice à

développement continu, éclairée par un flot ininterrompu de lumière naturelle et s'élevant autour d'une cour couverte d'un dôme de verre peu profond. C'est la coupe (figure 1) qui donne finalement la plus claire idée de cette conception originale. La principale modification apportée à la construction telle qu'elle a été finalement exécutée, reste la verrière à nervure daliale dont le constructeur eut l'idée quand il constata que l'armature de métal léger du dôme de peu de profondeur initialement projeté, dont on peut voir une approximation dans l'une des plus récentes parties des bureaux de Johnson Wax à Racine, datant de 1949 - était impossible à réaliser à cette échelle.

Bien que la collection personnelle de Mr. Guggenheim en soit venue au cours des années à embrasser une vaste gamme de peintures modernes des derniers soixante-dix ou quatre-vingts ans, le futur musée se proposait, comme son nom l'indiquait (à savoir « Non-objectif », non pas « Moderne », ni même « Abstrait ») un but restreint et aussi un certain programme. L'art « non-objectif » alors défendu par l'institution aurait certainement mieux répondu au goût de Wright que beaucoup de toiles de peintres d'Europe occidentale.

On peut voir des exemples caractéristiques d'art « non-objectif » régulièrement exposés dans les salles provisoires du Musée et constater qu'ils rappellent des près certaines réalisations datant des débuts de Wright dans ce domaine, telles que les fenêtres du Théâtre de Coonley de 1912 et les Peintures murales des Midway Gardens de 1913. Les Kandinskys exposés à l'ouverture cet hiver ont paru convenir spécialement bien au cadre que Wright avait prévu.

Plusieurs des plus sérieux problèmes techniques de construction se seraient sans nul doute avérés moins graves si l'on avait exposé de tels ouvrages; mais la collection actuelle est plus éclectique; elle comprend en effet (avec les peintures acquises récemment) des échantillons de la plupart des écoles de peinture moderne, de Cézanne aux Impressionnistes abstraits de New-York. Certains dispositifs paraissent étranges: l'éclairage primitif dépendant de la lumière naturelle fournie par les ouvertures pratiquées au sommet de chaque pan du mur extérieur, la bizarre obliquité du mur (que Mr.

Wright comparait aux chevaux penchés en arrière de artistes qu'il avait dû connaître dans sa jeunesse), et surtout l'espèce de « glacié » devant le mur d'exposition, qui aurait forcé les visiteurs à rester toujours à un mètre environ des toiles. Mais ces dispositifs auraient peut-être paru moins bizarres pour les toiles que Hilla Rebay aurait généralement accrochées, que pour les peintures de l'art moderne plus variées que l'actuel directeur puise parmi les richesses diverses de la collection et suspend de façon très judicieuse. La solution que Mr. Sweeney apporte actuellement à ces problèmes est ingénieuse; avec quelques ajustements supplémentaires elle peut parfaitement réussir. Mais elle souligne la différence entre l'idée que Mr. Wright se faisait du rôle de cette particulière galerie de peinture - idée partagée sans aucun doute par le directeur aussi longtemps qu'il vécut - et l'idée d'une surface de suspension utilisable au maximum qui est celle de Mr. Sweeney et qu'aurait tout autre directeur d'une galerie de peinture moderne aujourd'hui. Mr. Sweeney s'est tu fort discrètement lors d'une session de la Société des Historiens d'architecture qui se tenait dans son auditorium en Janvier dernier, sur les changements qu'il a fait subir à la conception que Mr. Wright avait du fonctionnement de la galerie; modifications qu'il a apportées quand il a préparé les locaux pour l'exposition d'ouverture après la mort de Wright survenue au printemps dernier. Au contraire il a insisté sur les défis et les possibilités que l'immeuble de Wright offrait à un directeur. Entre la publication de la première maquette, tout de suite après la fin de la guerre, et le commencement de la construction en 1956, dix ans se sont écoulés. Il s'est passé beaucoup de choses qui ont affecté la situation au cours de cette décade: Mr. Guggenheim est mort; ses administrateurs ont choisi James Johnson Sweeney, ancien Directeur de la Peinture au Musée d'Art Moderne, comme le successeur d'Hilla Rebay; et Mr. Sweeney a mis au point avec l'aide de José Luis Sert une méthode caractéristique d'exposition de la collection - qu'il augmentait notablement et continuellement - dans des salles provisoires établies dans d'anciens locaux: toutes les toiles y étaient suspendues sans cadre à des murs absolument blancs, dans un



éclairage intense et dans des pièces rectangulaires forcément dépourvues de tout intérêt architectural. D'un autre côté se poursuivait la bataille entre Wright et les autorités New Yorkaises en matière de construction, bataille qui pour un oeil étranger peut paraître avoir été largement gagnée par Wright. La plus importante concession a été faite, non aux autorités semble-t-il, mais au constructeur, quand on a redessiné le dôme. Wright du moins a eu la satisfaction d'avoir bâti à Racine le dôme qu'il désirait, bien qu'à plus petite échelle et dans un contexte tout différent; à peu près au même moment, au W.C. Morris Store à San Francisco, il avait employé également avec succès - mais là aussi dans un contexte tout différent - une rampe hélicoïdale plus courte et plus raide.

A partir de 1956 et pendant trois ans l'immeuble monta et plus haut il alla et plus il attira l'attention. Comme dans beaucoup de grandes constructions, l'espace intérieur est sa raison d'être esthétique; et la forme extérieure particulière résulte directement de l'environnement du volume cylindrique qu'elle contient. Faute d'y pénétrer, toutefois, l'extérieur ne pouvait que paraître mystérieux et même improbable pour qui regardait en passant. Quand l'accès fut permis pour une série d'ouvertures en Octobre dernier, le foule s'y engouffra et elle continua ainsi à un rythme qui a déterminé les plus avisés à y venir le matin des jours de semaine, quand le public se chiffre par centaines plutôt que par milliers. Comme Mr. Sweeney l'a fait remarquer dans son allocution de Janvier, ce n'est pas la moindre des vertus de cette construction, qu'elle puisse, grâce à la circulation continue que permet la rampe hélicoïdale, faire face à des foules infiniment plus vastes que Wright lui-même ne l'avait prévu.

Pourquoi y vient-on en si grand nombre? Peut-être n'est-il pas présomptueux dans une revue d'architecture, de prétendre qu'on vient voir un grand ouvrage d'architecture, plus précisément le chant du cygne du plus grand architecte d'Amérique, jusqu'ici sans précédent, dont la mort quelques mois avant l'achèvement de l'ouvrage a communiqué une humaine émotion à ce monument qui couronne, du moins chronologiquement, son oeuvre. Le toiles, en tout cas des toiles d'égal mérite

et de mêmes auteurs, pourraient être vues à New-York n'importe quand, au Musée d'Art Moderne ainsi que chez les divers marchands de tableaux. Mais pour la plupart des visiteurs, c'est la première fois qu'ils font l'expérience d'une construction de Wright; et l'expérience architecturale d'une composition spatiale, telle qu'elle est offerte ici, est unique pour tout un chacun - même si l'on considère l'ensemble de l'oeuvre de Wright - en raison de sa grande échelle et de son caractère très spécial. Certains ont considéré que l'intérieur du Panthéon était vaguement semblable, sous prétexte que le Musée Guggenheim est cylindrique. Mais il serait difficile de le soutenir. On n'est pas spécialement sensible à l'axe vertical, au Musée - et c'est normal, car le chapeautement de l'espace qui est si important dans les grands bâtiments du passé à plan central est ici l'élément le moins satisfaisant. Si l'on veut faire des rapprochements avec des monuments du passé, certaines églises baroques du Nord, comme la Frauenkirche de Dresde, fournissent les exemples le plus proches; ce sont en effet de hautes constructions entourées de plusieurs étages de galeries. Mais en fait l'expérience spatiale, ici, est unique; car elle ne peut se faire que graduellement, à mesure qu'on suit le chemin hélicoïdal des galeries en montant ou en descendant, et qu'on regarde les toiles par delà la rampe; la dénivellation est peu sensible car la pente est graduelle. Il convient de jeter un coup d'oeil aussi sur le public dont le mouvement anime l'espace et lui donne son échelle et sa valeur dramatique, comme les personnages qui se penchent aux balcons dans les peintures en trompe-l'oeil des plafonds de la Renaissance et de la période baroque (Figure 2). S'il regarde à l'intérieur de cette façon surtout le soir, le visiteur regrettera peut-être qu'en préparant l'exposition actuelle, on n'ait pas gardé au lieu de ce blanc pur et brillant pour les murs d'exposition la couleur crème conforme au choix de Wright qu'on a maintenue sur les rampes hélicoïdales et sur tous les éléments structuraux (ou du moins une nuance de blanc teinté également éteint).

Le blanc tend certainement à inverser le juste rapport entre les premiers et les arrière-plans que renferme le volume cylindrique du puits à claire-voie. En outre la grande in-

tensité de la lumière artificielle semble blanchir les toiles sur ce fond blanc. La lumière naturelle qui est celle que Wright souhaitait aurait atténué le contraste et aurait éteint l'excès de brillant des surfaces d'exposition.

Mais après tout, cette construction est un musée et non un ouvrage de « pure » architecture; et chacun se demande - après avoir ou non visité les lieux - comment la glorieuse réalisation spatiale de Wright se comporte en tant que galerie d'art. Elle se comporte étonnamment bien. Il faut reconnaître qu'on ne peut regarder les toiles à des distances très variées et nombreuses comme dans une galerie normale. Mais Mr. Sweeney a porté les toiles plus en avant, en les posant sur des barres de métal invisibles; ainsi elles paraissent flotter au dessus du bord antérieur du « bizarre » glacis et le visiteur peut, comme dans un musées ordinaire, s'approcher tout à fait des peintures. Dans les boucles supérieures de la spirale qui s'élargissent considérablement à mesure qu'on monte, le visiteur a aussi la possibilité de s'éloigner de cinq à six mètres s'il le désire. Mais Mr. Sweeney mentionna encore une autre possibilité tout à fait étonnante et exceptionnelle et il en parle comme d'un nouveau défi proposé à un directeur de musée; c'est que par delà la cage on peut voir constamment, à une distance de quelques vingt-cinq mètres, non pas une, mais trois rangées de toiles à la fois. Ainsi, à l'intérêt dialectique habituel de voir une oeuvre dans le voisinage d'oeuvres placées sur la même ligne horizontale, s'ajoute le voisinage dans le sens vertical. Naturellement cette nouveauté n'est affective que pour les oeuvres assez grandes ou importantes. Peut-être dans cette exposition, le directeur a-t-il succombé à la tentation d'en accrocher un trop grand nombre, pour profiter pleinement de cette dimension nouvelle. A vrai dire cette possibilité avait toujours existé dans les grandes galeries; elle avait seulement passé de mode.

Naturellement on peut aussi exposer de plus petites toiles dans cette galerie et elles jouissent d'un emplacement plus intime. Les dériveurs radiaux et montants de la structure où s'enroule la bande continue du mur extérieur, subdivise la spirale continue de la galerie en des baies relativement étroites contenant au plus



trois ou quatre toiles, même moyennes. Comme me l'a fait remarquer un membre du bureau du Musée d'Art Moderne le jour de l'ouverture, jamais autant d'espace n'a été utilisé pour montrer si peu de toiles. Par ailleurs les surfaces verticales des dériveurs qui ont eux aussi une largeur considérable vers le sommet de la construction, offrent un espace d'accrochage tout à fait normal pour de très petites oeuvres comme les aquarelles de Klee (voir Figure 3). Comme les bandes vitrées qui dispensent la lumière naturelle sont derrière les toiles sur le bord extérieur des galeries, le directeur a dû ménager la lumière artificielle de façon à ce qu'un éclairage encore plus intense atteigne la surface des toiles.

Elles flottent ainsi dans un rectangle spatial de lumière et c'est un contexte tellement spécial que certaines d'entr'elles ne s'en trouvent pas flattées le moins du monde. Si l'on avait gardé la couleur crème de Wright pour les murs d'accrochage, ou du moins quelque autre ton moins brillant que le blanc pur, l'équilibre général de la lumière eût été meilleur; les oeuvres exposées elles-mêmes y eussent gagné. Mais tout directeur de galerie ne peut que découvrir graduellement les possibilités d'une nouvelle galerie; Mr. Sweeney lui-même l'a dit: il y a des registres (c'est sa propre image) dans les orgues spatiales de Mr. Wright, dont il n'a pas encore découvert l'emploi.

Wright pensait certainement que l'une des vertus essentielles de l'architecture consiste dans le reflet et l'expression de la nature même du matériau utilisé. Mais il m'a dit aussi une fois qu'il avait utilisé le béton, depuis son Unity Church de 1906, de toutes les manières et qu'il n'avait pu décider quelle était la vraie nature de ce matériau. Au Musée Guggenheim il paraît y avoir tout à fait renoncé! Ceux qui ont vu l'immeuble en construction et qui ont le culte du béton brut, ont admiré les surfaces rudes et variées du béton sortant des formes. Mais tout cela a été recouvert dans l'immeuble terminé. Une peinture légèrement crème masque le tout et les murs pourraient tout aussi bien être en carton. Mais après tout l'expression du matériau n'a pas été un principe commun à toutes les écoles d'architecture et Borromini du moins fut aussi heureux avec du stuc peint que Wright avec du béton peint.

La surface un peu gluante et le ton déjà un peu crasseux de l'extérieur sont plus troublants que l'immatérialité de l'intérieur. La peinture plastique révèle plutôt qu'elle ne supprime les imperfections de la surface du béton et la construction gagne à être vue d'assez loin. Il est vrai aussi qu'elle paraît bizarre si l'on regarde en même temps les blocs d'habitation qui l'entourent et la dominant. Ils sont tristes et leurs proportions massives ont pour effet de réduire le Musée, bâti pourtant à une échelle plutôt monumentale pour l'heure, aux proportions d'un jouet. Comme pour tous les ouvrages de Wright un minimum de nature est nécessaire comme cadre. Elle lui est fournie par des plantations splendidement choisies, en bordure des immeubles et en particulier sur le chemin encaissé qui conduit à l'entrée de l'auditorium, en bas. Mais par delà la Cinquième Avenue — sans aller jusqu'au Parc — il y a des arbres qui constituent un fond heureux pour l'ouvrage de Wright.

Il y a naturellement encore beaucoup à dire sur le Musée Guggenheim. On peut se faire quelque idée, d'après la seule coupe (Figure I), de la manière magnifiquement sculpturale dont les éléments de circulation verticale, l'escalier intérieur et les tours d'ascenseurs, soulignent la ligne hélicoïdale du parapet montant de la galerie. Mais la surprenante élégance crème et or — d'esprit quasiment Louis XVI — de l'auditorium circulaire, dans le soubassement, mérite commentaire et illustration (Figure 5). Naturellement une telle configuration offre peu de visibilité pour la plupart des sièges; aussi l'auditorium n'est-il pas l'idéal pour des conférences illustrées. Mais le confort physique et psychologique est considérable ainsi que l'ingéniosité avec laquelle Wright qui ne pouvait faire le plafond en forme de dôme, à cause de l'étage principal du dessus, suréleva le centre au moyen de l'éclairage et augmenta encore son apparente hauteur en creusant le sol. Il y a aussi la spectaculaire galerie verticale ajourée, dans l'aile des bureaux. Mais naturellement cela n'est pas pour le public; et moi je n'ai vu les espaces destinés au travail du personnel dans cette aile que pendant la construction.

La mort a clos la carrière de Wright, qui avait commencé soixante-dix ans plus tôt. Comme les derniers

quartettes de Beethoven, comme les dernière oeuvres d'artistes ayant vécu très longtemps, Michel-Ange ou le Titien, le Musée Guggenheim n'appartient pas à son époque, mais il appartient, paradoxalement, au futur. Je prévois que les New-Yorkais seront fiers d'avoir parmi eux l'une des grandes oeuvres de Wright, bien après que beaucoup de toiles qui sont l'honneur des responsables du Musée et de l'actuel directeur qui les ont acquises, auront disparu des cimaises. La simple nouveauté sera tombée dans quelques années; le directeur ou ses successeurs auront appris à jouer de tous les registres de l'orgue et le Musée restera comme l'un des triomphes du XXe siècle, un plus splendide exemple d'art « non-objectif » que n'importe quelle oeuvre exposée sur ses murs.

Mais si la carrière de Wright a pris fin, la carrière d'un autre architecte américain commence maintenant sa courbe ascendante. Au milieu de la confusion et de l'incertitude éclectique qui ont suivi de si près le triomphe de Mies, un seul architecte se détache par son absolue intégrité, son mépris de la mode, et sa dévotion presque mytique à la structure comme créatrice de forme. Louis Kahn n'est pas encore sorti des milieux d'architecture et les clients n'affluent pas à son tranquille bureau, comme ils le font vers ceux plus connus de Saarinen, Rudolf, Yamasaki ou Stone. Son oeuvre n'a pas encore été vue à l'étranger comme celle de Stone, Saarinen et Breuer; mais ses idées ne sont pas inconnues, spécialement dans les milieux des jeunes architectes. Kahn a été reconnu d'abord comme un grand professeur, autrefois à Yale, maintenant en Pennsylvanie et occasionnellement dans d'autres écoles. Le premier de ses ouvrages qui ait attiré l'attention dans son pays et à l'étranger, a été la Galerie d'Art de Yale dans les premières années de la dernière décade. Il semble n'être parvenu à maturité qu'avec son actuel travail à Philadelphie. Il y a quelques années seulement, la remarquable structure de sa Clinique Médicale de Philadelphie était encore marquée par un extérieur de granit poli et de verre à la façon de Mies: extérieur qui contredisait le titre de « Néo-Brutaliste » que certains voulaient lui donner sur la foi de la galerie de Yale. « Néo-Brutaliste », il ne l'est pas. Le terme de « Néo-Réaliste » peut lui être appliqué pour



son oeuvre en référence au « réalisme » de certains architectes de la haute époque victorienne, tels que Bullerfield en Angleterre, Frank Furness dans la propre Philadelphie de Kahn. Mais en réalité il n'est « néo » rien du tout, car ses principes ont leurs racines dans le corps de doctrine qui constitue la base de l'architecture moderne depuis ses débuts.

Les Laboratoires de Recherche Médicale de Kahn ne sont pas tout à fait terminés; mais l'on peut déjà les apprécier à leur juste valeur. Pour une fois ce n'est pas une grande perte qu'on ne puisse jusqu'ici se procurer de photographies. L'oeuvre de Kahn s'adresse moins aux yeux qu'à l'esprit; mais à la différence des « Néo-Brutalistes », que ce soit Le Corbusier dans ses dernières oeuvres ou ses disciples anglais, Kahn n'a pas décidé de choquer l'oeil. Les éléments de béton des Laboratoires sont coulés d'avance à l'exception d'une petite partie préparée sur place et recouverte de briques. Mais ces éléments préfabriqués sont ensuite traités à la vapeur et fort bien finis. On n'est d'ailleurs, pas censé admirer le fini, sauf d'un point de vue restreint. On est censé admirer la logique compliquée et la superbe assurance avec lesquelles le système des membres de façade horizontaux pré-coulés et post comprimés, compris entre des pilastres hardis, en forme d'H, traduisent le projet structural du promoteur. Naturellement les pilastres sont pour la plupart en saillie sur le plan du mur et placés à des points secondaires sur la périphérie, non pas aux angles.

Je ne peux pousser l'explication jusque dans les détails; mais je renvoie le lecteur au compte-rendu donné dans l'« Architectural Record » de Septembre dernier. L'on peut se demander ce que les profanes voient dans cette réalisation, comme on se demande ce que les auditeurs profanes entendent quand on exécute devant eux de la musique dodécaphoniques. Les visiteurs profanes voient d'abord un immeuble qui ne est pas tellement différent dans ses matériaux, des immeubles traditionnels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle construits par Cope Stewartson ou de autres architectes du même bord. La brique rouge qui habille les tours de l'escalier et les voies de canalisations, toutes en saillie sur les blocs entre les pilastres, a un caractère évident et pratique; mais, à la différence de

Aalto, sans excès. Les éléments préfabriqués des grands pilastres et des poutres horizontales sont lisses et de couleur claire; ils ne diffèrent pas beaucoup des rangées de pierres calcaires des anciens immeubles. Comme les pilastres et les voies de canalisation sont en saillie sur le plan du mur, on a une impression de verticalité très nette qui accentue encore l'importance du mouvement de haut en bas et de bas en haut qui semble animer l'appareil de soutien et de communication dans ce groupe de tours aussi large que haute semble-t-il. L'élément le plus frappant est le traitement des angles vitrés; les poutres en effet montent vers les angles pour traduire le fait qu'elles sont en consoles sur les pilastres. Ici l'on peut regretter qu'un chassis métallique ait été nécessaire à l'angle; mais il cesse au niveau du sommier et il est ainsi évident qu'il ne fait point partie du système structural principal. La silhouette hardie qui résulte de la simple expression des besoins fonctionnels est un peu celle d'un château médiéval. Cependant la construction n'est pas d'un pittoresque excessif, comme les projets de Saarinen pour les collèges de Yale dont le caractère médiéval a quelque chose de théâtral et dont le plan compliqué ne comporte pas un seul angle droit. Ou bien alors elle est pittoresque au sens de l'« Ecclésiologist » qui dit que « Le vrai pittoresque découle de la plus étroite fonction urbanistique » et c'est bien l'assertion la plus judicieuse du « Réalisme » du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sans plans, sans diagrammes structuraux surtout, si non sans photographies qui sont de moindre utilité dans ce cas, il n'est pas utile de prolonger la discussion. On peut conclure que dans la confusion qui a suivi le milieu du siècle en architecture, la tendance de Kahn est la moins ambiguë et la plus solidement fondée sur les soixante ans de traditions architecturales modernes et internationales. Son oeuvre remet en mémoire le premier Berlage et le Loos du début du siècle; elle fait revivre aussi cette fidélité à un principe que nous associons avec quelque nostalgie aux années 1920.

Me souvenant de ce qu'il advint des promesses faites lors de la dernière publication, je juge préférable de me contenter de dire que les prochains articles feront alterner des considérations sur ce qui se passe en Europe et sur ce qui se passe en Amérique.

Carlo L. Ragghianti

## Nouvelles pages de journal (I) :

### La perspective chez les Grecs et les Romains

(page 48)

La vexata quaestio de la perspective dans l'art grec et romain peut s'éclaircir quelque peu si on l'aborde avec un nouvel esprit et une nouvelle méthode. Il y a, nous semble-t-il, diverses façons d'affirmer que les peintres ou pour mieux dire certains peintres grecs et romains connurent et appliquèrent la perspective. Qui prétend redécouvrir et vérifier dans leur fondement philosophique et esthétique ainsi que dans les formulations de « poétique » exprimées en modules et canons, la extension et la complexité du rapport entre géométrie et forme, entre nombre et figure, entre vision et modalité de représentation (1), ne peut mettre en doute la connaissance théorique et l'application graphique de la perspective chez ces artistes.

Tous les présupposés scientifiques essentiels y étaient, pour autant qu'on ait poussé, à notre connaissance, la recherche et la théorie en astronomie, en trigonométrie, en agronomie, sur la représentation de valeurs et de rapports tels que la position, la dimension, la distance, les coordonnées etc...; l'optique euclidienne (on peut donc remonter au moins au 4<sup>ème</sup> siècle) a atteint une ampleur de déduction systématique qui conduit géométriquement à la perspective. Et enfin dans les fameux passages de Vitruve tant pressurés, nous trouvons décrit le principe de la perspective en dépit de l'incertitude qui subsiste sur l'interprétation de quelques points secondaires. Nous y trouvons même les règles pratiques d'une perspective ou scénographie dans laquelle l'on a, à bon droit à notre avis, reconnu la « perspective centrale » que l'on attribue abusivement à la Renaissance. L'on s'étonne même que la démonstration de Beyen ne soit pas considérée comme une acquisition définitive (2). Il y a plus



de dix ans qu'il est permis à tout un chacun d'examiner les restitutions des « perspectives centrales » antiques et en particulier des perspectives pompéiennes dont les plus remarquables sont celles de la Villa des Mystères. Elles ne sont nullement conjecturales ni contestables; pourtant la science archéologique et la recherche en général se sont refusées tout simplement à en prendre acte.

La littérature la plus récente parue sur ce sujet ne veut pas reconnaître non plus que les peintres de l'antiquité ont connu et pratiqué la perspective centrale. Elle refuse même arbitrairement de se demander si, dans le cadre d'une culture où tout se tient (nous avons les preuves qu'il y avait un rapport conscient entre la géométrie et la métrique des canons et des modules), il est possible que l'on ait connu les présupposés théoriques de la perspective sans même essayer de les utiliser artistiquement. C'est prêter à ces artistes un processus mental qu'il est difficile de supposer à des hommes de culture grecque, à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Mais l'on ne veut même pas reconnaître l'existence (prouvée historiquement) des phénomènes de perspective en peinture. Pourquoi cela? C'est une préjugé qui remonte, plutôt qu'à la tradition polémique de la Renaissance, à une interprétation moderne de la philosophie de l'histoire; et leur sort est lié. La souche hégélienne a donné naissance à une caractérologie des époques et des styles. Les styles y sont uniformément considérés comme des projections en termes différents des conceptions propres à chaque époque. Conformément à cette caractérologie, l'on a prétendu que non seulement les Anciens ne connurent point la perspective, mais qu'il était impossible qu'ils la connussent, car c'est une forme symbolique de l'homme de la Renaissance et elle lui est propre; c'est la forme symbolique de sa Weltanschauung, nécessairement postérieure aux symboles des Weltanschauungen qui ont précédé.

Un tel schéma conceptuel est abstrait et antihistorique, même au regard de la période auquel il s'applique. Il suffit en effet pour s'en rendre compte d'étudier de près la Renaissance. Même en faisant abstraction de très nombreux phénomènes contradictoires ou irréductibles, il reste que la « perspective

centrale » ou reconstitution de la réalité optique mesurée ou mesurable suivant un principe unificateur, n'est qu'une hypothèse commode, ou même qu'elle ne trouve point place dans la restitution en perspective de nombreuses toiles de la Renaissance - toiles pourtant considérées sur ce point comme éponymes. Qu'on substitue à la philosophie de l'histoire, la réalité historique telle qu'elle s'est effectivement produite, et l'on verra que le schéma est fallacieux. Voici ce que l'on peut concrètement et sainement observer sur le plan des faits: les artistes connaissaient la perspective et l'appliquèrent ou ne l'appliquèrent pas suivant qu'elle répondait ou non à leurs exigences expressives. C'est ainsi que Ruggero Bacone et même Brunelleschi ou Leon Battista Alberti n'éveillèrent aucun écho chez des artistes qui écartaient sans appel une modalité de représentation qu'ils pouvaient aisément acquérir mais qu'il ne sentaient pas comme nécessaire à la concrétisation de leur propre vision.

Si nous nous en tenons à une rigoureuse adéquation historique nous pouvons seulement affirmer que dans l'art hellénistique et dans la peinture romaine (c'est-à-dire dans une période où la perspective était théoriquement connue et même mise en préceptes), nous trouvons des cas de perspective discontinue ou partielle, des cas de perspective centrale et des cas où la perspective est absente. Nous croyons pouvoir donner ce résultat comme historiquement vrai, bien qu'on n'ait point pratiqué jusqu'ici dans ce domaine la méthode exhaustive chère à Archimède et bien que fasse défaut une analyse systématique du matériel artistique de tout genre qui fournisse une classification (fût-elle seulement formelle) fidèle à la chronologie.

On a parlé il est vrai de la « semi-perspective », même pour les peintures pompéiennes, comme d'une application dérivée d'une « composition spatiale » hellénistique des figures, des groupes, des reliefs, des architectures même (intérieur du temple d'Athéna Alea à Tégée, chambre centrale du Tholos d'Epidaure, etc...). Cette semi-perspective est née, — prétend-on — de la substitution de la conception de l'espace libre à celle de l'espace métaphysico-mythique. En pratique elle se confond avec une réalisation volumé-

trique comportant en sculpture une pluralité d'angles de vue constructifs, et en peinture une réalisation de forme solide régulière lisible autrement qu'en surface. Mais pour qui voudrait oublier que la géométrie pour les Grecs était une science et une expérience essentiellement déductives, au point qu'on ne peut y concevoir une conséquence sans la connaissance corrélatrice des prémisses, il reste cependant qu'un architecte (celui du Parthénon par exemple) a développé un certain rapport entre proportion et optique et n'a pu le faire sans avoir recouru à la perspective. C'est ainsi que nous avons souvent constaté qu'une définition volumétrique impliquait l'intervention de la perspective.

La multiplicité des angles de vue dans les sculptures en plein relief ne comporte aucun élément de perspective quand ils se succèdent sans lien ni continuité d'aucune sorte, comme c'est le cas dans les blocs « cubiques » égyptiens et même dans les sculptures grecques archaïques. Mais quand ils comportent la réduction en raccourci des parties latérales ou fuyantes, il ont un substrat, non tant plastique et volumétrique, que de pure perspective. En effet il y a dans ce cas une succession de foyers possibles et l'on peut chaque fois s'assurer qu'il y a une constante référence de subordination et d'unification de ces parties à l'angle de vue dominant. Le Tireur d'épines, l'Hermès de Naples, le Pugiliste d'Apollonius de Nestor, pour ne parler que des sculptures les plus fameuses, le prouvent abondamment. Qu'on essaie seulement d'observer le Tireur d'épines, soit de la pointe du genou gauche: il est aisé de voir qu'il y a deux systèmes de fuite dont le premier est plus complexe et l'autre plus simple; et qu'ils ont été intégrés avec d'autres éléments coexistants dans ce même chef d'oeuvre.

Il serait hors de notre propos de rechercher si l'on trouve des exemples de perspective dans les réalisations volumétrico-spatiales après l'Apoxyommène, c'est-à-dire après le IV<sup>e</sup> siècle, alors que les exemples que l'on en donne habituellement sont postérieurs. Mais nous tenons à faire observer qu'il y a dans les frontons du Parthénon, antérieurs d'un siècle, un plan radial vers l'extérieur. De haut et en perspective il détermine une échelle rayonnante des



groupes et des figures dans la même direction divergente, échelle nettement subordonnée au point d'appui central. Que l'on regarde surtout à ce sujet les gros biceps du fronton Est. Et comme on y rencontre des solutions symétriques — ainsi sur le même fronton l'échelle en dégradé de Déméter et Coré et celle de Dioné et Hestia — on ne peut s'empêcher de pousser par la pensée jusqu'à Olympie et à Egines avec leur colonnade et leur Aurige respectifs. Ce qui nous amène encore à constater — si l'on veut bien se rappeler combien il fut contemporain et proche — que du temps de Phidias comme du temps d'Alcamène coexistaient des solutions originales et d'autres indépendantes, en dehors de toute évolution. Dans le bas-relief, qui est un mode de représentation plus proche de la peinture en surface, on distingue encore plus aisément plusieurs styles. Là aussi se fait sentir le besoin d'une plus adéquate qualification stylistique pour des oeuvres telles que la frise du Théseion, les métopes du Parthénon avec leurs groupes vivants, la balustrade du petit temple d'Athéna Niké sur l'Acropole et plusieurs autres dont certaines même sont reproduites en terre cuite à une période de déclin artisanal. Mais l'on peut même s'en tenir si l'on veut à des oeuvres appartenant à la même époque et provenant d'une même région, comme les stèles funéraires athéniennes des années 400 à 350 environ. Le contraste est frappant entre la Stèle d'Ameinokleia et la stèle dite des Deux-Sœurs ou celle de Dixileos ou celle de Démétria et Pamphyle. La stèle d'Ameinokleia et celles du même type reprennent et développent une thématique essentiellement rythmique qui s'était affirmée en Attique un siècle plus tôt, dans les stèles funéraires (par exemple celle d'Hégeso ou celle du jeune homme et du chien provenant de Thespies et dans les plaques votives « trimètres »). Dans les oeuvres de cette deuxième série les rythmes s'équilibrent mais en se transposant à mesure qu'ils se développent, en des corps plastiques distancés, encadrés en des volumétries spatiales accusées. Mais on peut distinguer un troisième style commun à la stèle de Prokleides, la stèle de l'Illisos, la stèle d'Aristonautes, la stèle d'Epicharès et d'autres semblables. Le volume y est spatialement affirmé et défini

dans les plans liminaires et à la base, ou plan de pose. Mais le fond tend à s'estomper; en effet, la multiplicité des ombres portés, leur croisement, leur superposition et leurs différentes densités créent un flou qui est déjà une fonction ad infinitum, - ce que confirme la projection des coordonnées de perspective. La convergence à un foyer est plus claire — parce que plus exclusive, mais aussi plus pauvre — dans la stèle d'Epicharès; elle était certaine dans la stèle de l'Illisos où il faut tenir compte de la fonction directionnelle des bras de la figure de gauche disparus; elle est indiquée dans la stèle de Prokleides dans le plan et à mi-hauteur par les membrures disposées en croix et transversales. Mais la stèle d'Aristonautes obéit plus évidemment encore à une projection unitaire, fonction d'un seul point de vue; et la figure disparaît tout entière en plans de fuite, en se détachant presque totalement du fond.

On n'épuise point avec ces cas, évidemment, toute la richesse des solutions connues impliquant la perspective. Notons en passant certains bas-reliefs non antérieurs au IV<sup>e</sup> siècle également, où l'on peut faire les mêmes observations que dans des oeuvres de la Renaissance: c'est-à-dire où la détermination plastique présuppose la connaissance de la perspective. Celle-ci se résout alors en « raccourcis », à savoir en une contraction de masses et de profils qui concentre dynamiquement la fonction spatiale. On peut citer parmi ces oeuvres le très important fragment des Palaestritae au Musée de l'Acropole, les bas-reliefs du sarcophage dit d'Alexandre (Musée Ottoman d'Istanbul); ceux du sarcophage des Amazones à Vienne; le Mausolée d'Halicarnasse et les sculptures de Pergame.

Ces arguments sont tirés d'une analyse adéquate des styles en sculpture. Mais l'on peut y ajouter des exemples tirés de l'urbanistique et de l'architecture. En effet la vision en perspective ou pour mieux dire la construction de la vision en perspective ne concerne pas seulement la représentation plane, en surface, en tant que principe formel. Nous ne pouvons mettre à part, comme si elles étaient dues à des inspirations ou des principes indépendants ou non médiats, le graphique représentant la place San Giovanni, ni la chapelle des Pazzi ou de Santo

Spirito, conçue et construite suivant la perspective optique. C'est en vertu de cette substantielle équivalence, résultat du même critère formel unitaire, que l'arrière-plan de la Trinité de Masaccio pourrait être édifié suivant ce plan, cette orthographie, ces rapports sans modifier de ce point de vue sa valeur esthétique. Nous disons cela parce qu'on ne fait pas pour l'art grec et romain ce que l'on fait pour la Renaissance: on classe en effet sous la rubrique « vision en perspective » quand il s'agit de la Renaissance, des toiles, mais aussi des plans ou des places ou des systèmes de construction et de systèmes urbanistiques douteux de ce point de vue.

Il est clair pourtant qu'il convient également de faire des distinctions en ce qui concerne l'urbanisme. Nous en indiquerons une particulièrement convaincante. La Forma Urbis qui tire son nom d'Hippodamos de Milet, à savoir la cité conçue comme un réseau régulier orthogonal et distribuée avec une rigueur géométrique homogène dans des situations géographiques et topographiques différentes, se trouve être une succession régulière d'éléments ayant une valeur paritétique. Et ceci, aussi, bien sur plan que dans leur construction plastique; et du point de vue fonctionnel comme du point de vue esthétique: tout élément en effet (rues, îlots d'habitations, constructions spéciales) est unifié suivant un module permanent. Et quand l'ensemble se subdivise en rues et venelles ou bien s'articule en secteurs de deux rues axiales ou plus, l'absence de subordination des éléments subsiste ainsi que l'absence de centralisation. Certes c'est là son trait dominant, bien qu'il n'exclut pas des effets scénographiques naturels (pentes, théâtres de collines etc...) si bien qu'on parle de Rhodes comme d'une cité théâtre. Pourtant ce style — qui fut connu sans doute par l'intermédiaire de l'Orient — n'exclut pas un style de principe opposé, qui est le principe « cyclique » de la cité circulaire quadripartite. Aristophane en parle comme on sait dans les Oiseaux et même Platon qui donne à son Atlantide une forme circulaire en anneaux concentriques. Mais il est évident que dans cette autre construction régulière l'agora est au centre de quatre rues convergentes et qu'elle comportait une visualité tout à fait différente; unitaire certes, mais en



fonction du centre; elle n'était plus distribuée en extension et en surface, mais organisée synthétiquement en des espaces et des volumes suivant un point de vue unique repérable à chaque point des axes et impliquant la co-présence visuelle des axes eux-mêmes.

Il serait difficile de ne pas voir dans cette construction urbaine un élément de perspective si nous prétendons l'y voir dans les « cités idéales » de la Renaissance. Les recherches n'ont pas été assez poussées pour qu'on ait la certitude que dès le 4<sup>ème</sup> siècle en territoire italique et romain la cité est conçue suivant un critère de centralisation et de symétrie axiale; on ne peut non plus affirmer l'existence de plans urbains rayonnants, en demi-cercle avec divisions radiales. Or, cette conception serait la plus explicitement « scénographique », c'est-à-dire la plus conforme au principe de la perspective au sens ancien du terme. Nous nous contenterons de faire allusion ici à une autre modalité de composition urbaine que l'on trouve même indépendamment de la configuration du terrain. Elle est également d'origine orientale. Il s'agit de la composition en volumes, suivant une hiérarchie de volumes en hauteur et dominants (par rapport à des volumes bas ou informes) modelés dans le même espace au moyen de terrasses en escaliers de niveaux différents et accentués par de grandioses constructions architectoniques (nous pensons à Pergame). Nous manquons de relevés et les données sont incertaines; enfin les habituelles stratifications interdisent de tirer des conclusions d'ensemble. Mais il reste assez clair, même à l'état actuel des connaissances, que certaines conceptions urbanistiques utilisèrent la perspective, soit pour discipliner leurs lignes de vision, soit pour établir une corrélation entre les volumes.

La chose n'est pas contestée en ce qui concerne l'urbanisme et l'architecture romaines, sans exceptions. Mais du point de vue esthétique, on ne peut qu'affirmer en toute justice qu'on trouve des traces de perspective même dans la Grèce primitive. A côté des systèmes de rues inorganiques, fortuits ou spontanés et à côté des systèmes réguliers orthogonaux, il y a en effet des ensembles tels que les voies sacrées comme celle des Lions à Délos ou celle des Branchides à Didymes; des voies

processionnelles comme celle des Panathénées à Athènes, qui comportent un foyer central; et leur fonction ou destination spéciale ne peut servir d'argument pour limiter ou modifier le caractère formel d'une visibilité non fortuite ni excentrique, mais contrôlée et très nettement unifiée, comme cela se produit bien avant dans des ensembles égyptiens.

Il est vrai, comme l'ont fait remarquer divers auteurs (et Pausanias l'avait déjà signalé) que jusqu'à un Hellénisme avancé la cité et les centres de la vie publique et religieuse ayant en eux mêmes leur propre détermination, se dessinèrent et crurent sans un programme visuel de base. Ils ne se développèrent donc pas d'une façon coordonnée si bien que les architectes opérèrent sans se préoccuper de la corrélation spatiale de chaque édifice; ils se désintéressèrent des problèmes de composition pouvant naître ultérieurement et considérèrent chaque structure isolément.

Mais cet individualisme qu'il vaudrait mieux appeler atomisme n'est pas le seul système existant, encore qu'il apparaisse prévalent. L'histoire de l'un des thèmes fondamentaux de l'urbanisme grec, l'agora, atteste l'existence dès le IV<sup>ème</sup> siècle de compositions non plus « organiques », mais unitaires, programmées et développées suivant des thèmes dominants et des disciplines visuelles claires. Magnésie et Milet sont les exemples les plus connus; mais le cas le plus symptomatique est peut-être celui de l'agora d'Athènes où se manifeste, même avant le dernier remaniement asiatique, au II<sup>ème</sup> siècle, une série progressive d'interventions. C'est ainsi qu'une structure d'agregat, dispersée, sporadique, s'est transformée en une structure unifiée, calculée dans les rapports réciproques des éléments et même soumise à des lignes de vision fixes, à des « spectacles » déterminés par la réalisation de lignes et de formes géométriquement rationnelles.

Les cas d'organisation des espaces architectoniques en fonction de la perspective se multiplient ultérieurement; il suffit de citer, pour ne parler que des plus évidents, le sacrarium de la Grande Mère et l'Autel de Pergame; l'aire du temple d'Artémis à Magnésie et celle du temple d'Asclépios à Cos. Mais il y a aussi la disposition de l'Agora d'Assos et les autres réalisations des Attalides

ainsi que les établissements héliénistiques d'Asie Mineure offrant des exemples de grandes artères à colonnades, croisées ou en étoile à partir d'une place centrale comme Pergé et Side, au sujet de quoi il ne saurait y avoir de doute; ces réalisations offrent de nombreuses traces de perspective; elle régit la forma urbis et le plan des ensembles monumentaux; et c'est le même phénomène qui se reproduira à Pompéi, à Palestrina et à Rome ainsi que dans d'autres centres romains, même antérieurs aux formulations néroniennes.

Quant à l'architecture, beaucoup d'exemples nous parviennent dans des conditions d'interprétation insuffisantes et nous contraignent ainsi à induire. Aussi avons-nous une connaissance inadéquate et fragmentaire des conceptions et des réalisations architectoniques conformes à la perspective. L'exemple le plus élémentaire et le mieux reconnu est celui du temple non périptère où l'on s'est préoccupé surtout de la vue d'ensemble selon un point de vue unique, par opposition au temple périptère qui offre des vues paritétiques illimitées. La stoà en offre un autre exemple typique et elle sera considérée avec raison comme l'un des éléments fondamentaux des ensembles régis par la perspective. Dans la stoà, en effet, l'on a pu relever exactement l'emploi de la perspective suivant des axes fixes, pour la vue d'ensemble aussi bien que pour la vision en certaine direction; l'extension y a été proportionnée aux dimensions et les colonnes ont été distribuées rythmiquement. Mais nous nous contenterons de rappeler les plans de répartition conformes à la perspective dans des édifices monumentaux grecs et romains, confirmant les indications de Vitruve. Le cas le plus remarquable est celui de l'Acropole d'Athènes, dans le temps très court de sa construction, sous l'administration de Périclès.

Nous ne reparlerons pas de « corrections » optiques mesurables en fonction de la perspective dont on a précisément trop parlé. Mais nous tenons à souligner par contre que l'architecte Ictinus disposa et développa la façade Ouest et le côté Nord du temple suivant une ligne visuelle unique, centrée et unitaire, non axiale mais latérale. Il convient d'accorder à cette ligne de vision toute sa valeur et de souligner que les Propylées n'existaient pas encore quand le temple fût construit. L'ensemble



fut tout entier subordonné à des lignes de vision calculées pour que l'édifice pût être embrassé d'un seul coup d'oeil, sans bavures. C'est pourquoi sur plan les lignes entre lesquelles sont comprises les huit colonnes dessinent un angle de 45 degrés. En outre Ictinus donna au grand escalier placé au pied et devant le temple, une courbure identique à celle du temple, de l'architrave et de la frise; il a ainsi obtenu une synthèse visuelle imposante. Les travaux du Parthénon commencèrent en 447.

Chez Mnesiclès qui suit immédiatement, le calcul conscient et l'élaboration intégrale des présupposés volumétriques et monumentaux ne sont pas douteux. Le Parthénon était déjà construit et dominait; les nouveaux parcsours de l'Acropole étaient établis. L'Architecte incorpore alors dialectiquement à sa vision tous les éléments et les rapports pré-existants, dispose le plan des Propylées suivant la même orientation que le Parthénon (les axes sont sensiblement perpendiculaires), coordonne les lignes de vision de façade et internes, donne à son propre édifice des perspectives déterminées et en fait le pôle visuel de perspectives organisées auxquelles il soumet les niveaux du terrain dont il élimine les conditions contraires et les servitudes. Enfin il établit un rapport encore plus profond, bien que non immédiatement perceptible, entre le nouvel ensemble et la partie préexistante, en donnant aux Propylées la longueur du Parthénon et en utilisant dans son architecture les mêmes modules fondamentaux.

De ces premiers exemple essentiels, nous pouvons descendre à travers l'oeuvre de Pythéas et d'Ermogène, jusqu'aux héritages hellénistiques et romains. Nous sommes bien obligés alors de reconnaître une fois de plus que la perspective déjà mise mathématiquement en théorie par Démocrite et Anaxagore, fut appliquée pleinement sur la scène tragique par le célèbre Agatarchas qui en outre en fit un traité non moins célèbre.

Elle fût connue et appliquée non seulement en peinture mais en urbanistique, en architecture et en sculpture, en Grèce et dans les territoires d'expansion culturelle grecque. Non point toutefois en vertu d'un fatalisme irréversible ou d'un automatisme inévitable au cours d'une évolution nécessaire; mais parallèlement à d'autres modalités de

représentation et d'expression, différentes et même antithétiques et sans que la possibilité de l'utiliser signifie le moins du monde que l'artiste était supérieur ou postérieur esthétiquement, ni d'ailleurs qu'il suivait ou précédait dans le temps.

C'est précisément l'ensemble des peintures pompéiennes et romaines, telles que nous les connaissons et pouvons les dater, qui montre combien est fallacieuse l'idée préconçue suivant laquelle il y aurait gradation ou perfectionnement progressif dans l'utilisation de la perspective, au regard de l'adéquation à la réalité sensible, nécessairement. On peut dire seulement — et quiconque peut le constater de soi-même — que coexistent des artistes qui structurent leurs images suivant un critère de perspective et des artistes qui refusent ce critère pour en adopter d'autres différents, comme nous l'avons amplement constaté. Il serait aisé de dresser une liste des uns et des autres, aisé parce que objectif. En effet les traces de perspective ou son absence se vérifient par des restitutions graphiques qui sont loin d'être ardues ou ésotériques.

Il est vrai aussi qu'à côté d'exemples assurés de perspective centrale (depuis les murs décorés d'architectures de la Villa des Mystères, jusqu'à la Maison de Livia sur le Palatin et d'autres semblables), il en existe d'autres où la perspective centrale est seulement partielle, c'est-à-dire n'affecte que certaines parties, de préférence les plus élevées (par rapport à l'oeil de l'observateur), tandis que d'autres parties sont ordonnées suivant une perspective unitaire certes, mais qui ne coïncide pas avec la première: ou bien ces parties se trouvent seulement transposées en reliefs plastiques et volumétriques. Et il est vrai que dans certaines peintures, spécialement celles de Boscoreale, on constate une multiplicité de points de vue discontinus, sans lien d'ensemble, bien qu'ils respectent une certaine perspective. Il est vrai aussi que dans de nombreux cas (toujours à Boscoreale, le mur du cubiculum avec l'autel et le mur de la maison de Marcus Lucretius à Pompéi entre lesquels il y a un certain espace de temps) les tracés rythmiques de la surface, et particulièrement les tracés circulaires ou curvilignes, coupent les divisions volumétriques et les lignes de fuite, créant ainsi des compositions complexes qu'on ne peut ramener à un style unique.

Mais toutes ces modalités prouvent amplement que dans une période où la perspective était sûrement connue et utilisée, de Vitruve à Hélio-dore, de Larissa et à Ptolémée, celle-ci avait une grande flexibilité artistique dont l'échelle, jusqu'à l'absence même de perspective, était déterminée seulement par l'exigence expressive et par celle de la culture artistique correspondante.

(1) Je renvoie à l'ensemble de mes articles sur cette question: « Art grec et romain, problèmes d'esthétique, de poétique et de forme », paru dans *Critica d'arte*, 29, 1958, pp. 335-440.

(2) Je mets à part Gioseffi qui dans son excellente étude: *Perspectiva artificialis* (1957), a franchi un pas décisif en cette matière. Il a pleinement démontré l'inconsistance des théories panofskiennes, renforcé les assertions de Beyer, ajouté des preuves et des démonstrations fondamentales au sujet des peintures pompéiennes qu'il appelle aussi « de second style ». Son histoire de la perspective d'Euclide à Proculus est impeccable et d'ailleurs catégorique dans ses conclusions théoriques. Ses restitutions ou interprétations (en particulier des différences entre les parties hautes et basses simplement raccordées dans les peintures architectoniques murales de Pompéi à la villa des Mystères) ne laissent aucune possibilité de doute. Sa réfutation analytique des textes de Panofski, de Kern, de White et de nombreux autres écrivains abusés par la théorie psychologico-culturaliste de la perspective comme forme symbolique, écrivains peu soucieux sans doute ou ignorants des textes philologiquement et correctement interprétés, est hors discussion. L'étude de Gioseffi est donc l'une des plus importantes contributions à l'histoire de l'art, si l'on pense à la grande faveur dont jouissent les schémas « spatialistes » d'interprétation de la Renaissance et autres schémas, à peu près communément utilisés, de typologie esthétique formelle.

A.

Revue brésilienne

(page 56)

Dans les pages 56-139 les lecteurs trouveront des témoignages et des documents relatifs à la plus récente production architecturale du Brésil. Depuis longtemps nous projetions de faire une revue brésilienne pour Zodiac et il nous a paru que nous ne pouvions trouver de meilleure occasion que le transfert de la capitale de Rio de Janeiro à Brasilia — transfert qui a lieu au même moment où sort ce numéro. Quant à notre opinion sur les réalisations en cours au Brésil, les lecteurs la découvriront dans les pages que nous consacrons à la nouvelle capitale, qui contiennent en outre des textes d'Oscar Niemeyer, Bruno Zevi et Mario Barata. Nous aurions bien voulu publier également une réponse de Lucio Costa à notre enquête, mais Costa est démoralisé (seules les personnes dépourvues de personnalité ne sont jamais démoralisées); il est démoralisé par l'âpre



polémique suscitée par la ville et nous renvoyons les lecteurs à son texte paru dans « Arts and Architecture » (Los Angeles, novembre 1959). Brasilia est le résultat d'un trop grand nombre de composantes, politiques pour la plupart, qui laissent peu de place à l'urbanisme compris comme technique moderne de planification. Le plan est compromis du point de vue de l'urbanisme. Il ne pouvait donner le jour à une architecture de qualité. A notre avis l'exceptionnelle liberté accordée par l'administration Kubitschek à Lucio Costa et à Oscar Niemeyer, ne faisait pas abstraction d'une certaine arrière-pensée comme l'admet Mario Barata lui-même dans son « point de vue d'un Brésilien ». Cette arrière-pensée paraît avoir substantiellement informé l'oeuvre des deux grands noms de l'architecture brésilienne moderne. Le président Kubitschek voulait une ville monumentale. Brasilia est la onzième occasion manquée, brûlée sur l'autel du monumentalisme; monumentalisme pénétré de la dialectique fine et aigüe de Costa et de l'instinct fécond de Niemeyer et justifié en partie — tâchons de ne pas être moralistes à tout prix! — par les objectifs politiques du grand plan sur lesquels toute personne de bon sens ne peut que se déclarer d'accord. Il n'y a pas moins monumentalisme sur un plan technique et culturel; c'est à dire traduction en symboles artificiels d'éléments extra-artistiques.

Naturellement Brasilia ne peut que être étudiée dans le cadre plus général de l'architecture brésilienne d'aujourd'hui et elle ne peut absolument pas se passer d'une sommaire analyse de la réalité sociale, économique et culturelle de tout un grand pays en expansion. Les péchés de Costa et de Niemeyer sont sans doute des péchés véniels si l'on considère l'ensemble de leur production et si on les replace par ailleurs dans le courant général d'enrichissement décoratif qui se développe en de nombreux pays et surtout aux Etats-Unis non sans de graves lacunes et périls, avec des pointes de génie et des pannes d'imagination.

Donc Zodiac s'est attaché par devoir professionnel à étudier de près cette Brasilia que l'on ne saurait d'ailleurs nier en bloc et qui offre des vues plaisantes soulignées par les édifices de Niemeyer. Mais la revue a jugé bon de présenter aussi

aux lecteurs les oeuvres d'un groupe d'architectes choisis selon le seul critère de l'opportunité et non en vertu d'un choix préférentiel, au détriment d'autres architectes non moins actifs et intéressants (parmi lesquels nous citerons Sergio Bernardes, Giancarlo Piretti, Henrique Mindlin, Lucio Costa lui-même et Oswaldo Bratke; sans compter les oeuvres récentes d'Oscar Niemeyer en dehors de Brasilia). Le problème de Brasilia s'éclairera à la lumière de cette incursion parmi les oeuvres des architectes engagés dans la vivante réalité culturelle et économique du pays.

Nous publions, comme introduction à l'ensemble de cette étude, l'article du brésilien Flavio Motta. Il pose nettement les limites d'un jugement qualitatif d'ensemble. Le Brésil exige toujours des éclaircissements, depuis le temps déjà de Jean-Baptiste Debré et de son « Viagem pitoresca ao Brasil ». Deux autres Brésiliens, Niemeyer et Mario Barata, interviennent au sujet de la nouvelle capitale. Le Texte de Niemeyer que nous avons eu la permission de reproduire, a paru dans la revue du group des architectes niemeyriens « Modulo » en Février 58. Ce document témoigne déjà à cette date, de l'urgence d'un débat dont le plan Costa-Niemeyer ne pouvait être exempt. Le texte de Mario Barata expose de façon plus systématique, ce que nous lui avons entendu dire, à la défense du projet, au cours d'un dîner à Brasilia même. Nous voudrions que les lecteurs en ténissent compte surtout quand il s'agit de problèmes sociaux, économiques et politiques. Le texte de Bruno Zevi, paru dans sa revue, est très proche de ce que nous pensons nous-mêmes de la nouvelle capitale; aussi avons-nous voulu lui emprunter certains passages fondamentaux.

Pour avoir une première ébauche de documentation sur la situation actuelle de l'architecture brésilienne, il suffit sans doute de connaître les oeuvres d'Artigas, un architecte toujours occupé de thèmes culturels et doué d'une rare sensibilité plastique, d'Afonso Eduardo Reidy, architecte lucide certainement destiné à enrichir Rio de Janeiro et les autres ville brésiliennes d'oeuvres de valeur, des deux frères Roberto, peut-être les plus « carioca », de Rino Levi de São-Paulo et enfin de Roberto Burle-Marx.

Le Brésil a été sans aucun doute au cours des dernières années, l'un des pays protagonistes de ce renouvellement de l'architecture que réclamaient les CIAM. Notre « revue » actuelle confirme qu'il ne s'agissait pas d'une floraison de hasard; mais qu'il existe des valeurs d'art et de culture bien enracinées qui fructifient régulièrement et qui sont susceptibles de donner vie dans l'avenir à des manifestations artistiques de haute qualité. Le milieu social et culturel est en perpétuel développement et les difficultés économiques ne sont pas foncières. Il ne reste donc qu'à attendre ce que nos amis architectes nous donneront au Brésil.

Sergio Betlini

### L'architecture de Carlo Scarpa

(page 140)

Les pages 140-192 de Zodiac 6 sont dédiées à Carlo Scarpa. Sergio Betlini en examine l'oeuvre dans un important essai; il analyse les épisodes centraux de son activité et réfute les interprétations discutables qu'on en donne fréquemment. L'auteur a ainsi l'occasion d'approfondir certains thèmes de son enquête plus générale sur le caractère de l'art et l'architecture modernes et en particulier sur la possibilité d'exercer une forme de critique concrète et qui adhère aux oeuvres.



## Aalto in Ile de France

(page 22)

Adriano Olivetti,  
in memoriam

(page 2)

Adriano Olivetti's death came as a shock to men of culture throughout the world, for this great industrialist was the first to consider the social, political, aesthetic, and moral problems of a factory in a unified scheme, the ethical and political vision of which will unquestionably remain one of the unique documents of our times. And now he is no longer with those of us who have had the privilege of working with him, of coming to know him directly, of sensing the main features of his brilliant personality. It is to men like Olivetti, like Dr. Schweizer, Henry Ford, and Einstein that we owe the best memories of our age.

For our part, like our friends of the magazines «Urbanistica», «Comunità» and «Sele Arte», like the directors of the Olivetti company, the organizers of the Istituto Nazionale di Urbanistica, the officials of UNRRA-Casas, and all those responsible for the great fabric that Adriano Olivetti wove day after day for so many years — like all these, we can only carry on the work he planned and laid out for us, as he would have carried it on, ever seeking the «best», aiming more and more, in our particular field, at the moral, social, and aesthetic improvement of our world.

Carlo L. Ragghianti, Professor at the University of Pisa, director of the magazine «Sele Arte» and well-known philosopher and historian of art, gives us an outline of Olivetti's thought and activities. Riccardo Musatti, art critic and advertising director for the Olivetti company, follows a short biographical note on Olivetti with an outline of the late industrialist's political thought, giving particular attention to the relationship between town and country, one of Olivetti's favourite.

1928-1958: Thirty years separate two of the most limpid and typical architectural works of the century, two buildings which, as fate would have it, are both situated in the soft fields of Ile de France. The sites are surrounded by woods and gentle slopes, beyond which one sees the undulating line of a not-too-distant horizon. Both houses being white, they seem to store up the light of the immense sky and, at night, emanate its cold reflections like phosphorescence. One of these houses, situated to the north-west of Paris, is Le Corbusier's Villa Savoy, the crystalline «proposal» of an architectonic abstraction in which the author sought to reduce everything human to a rational scale, all imagination to geometric measure, and all life to rigour; and he brilliantly inscribed space and the movement of human existence within a perfect square. The other buildings situated at Bazoches west of Paris, is Alvar Aalto's Maison Carré which, in its interdependence with the natural environment may be systematically contrasted in a severely analytic comparison with Le Corbusier's work and then adopted as the emblem of a position in which the concepts informing the Villa Savoy have been completely reversed. Consequently, even with its muted tones, Aalto's house might be considered representative of that trend which the century has given architecture, an architecture which we would have the ultimate human and aesthetic synthesis of the premisses so brilliantly set forth for the art of building thirty years ago.

The two artists are of the same stature; in comparing them we do not mean to assign them to different aesthetic levels. On the contrary, we intend to demonstrate the authority and the exceptionally high level achieved by the two works, each typical of its kind, for the very reason that they are both valid, first and foremost, on the aesthetic plane. Moreover, thanks to the astounding genius of truly great artists and to an apparently mysterious bond with reality (actually a bond perfectly in keeping with the ar-

chitects' presence as men of the world, with their «awareness» of things, and with their artistic sensibility), the work sprung from individual imagination, that «vision» which is form raised from the void, is perfectly consonant with all those extra-aesthetic and even programmatic considerations which give them their place in the world and in history.

Le Corbusier is a Genevan; Aalto a Finn. It is highly indicative that on French soil two foreigners should, in their interpretations of two identical architectonic themes, represent the two opposing tendencies in contemporary architecture; or rather, the more than 30 year old process by which Le Corbusier's ideas, backed by an exceptional creative faculty, have been completely realized (none of his premisses having been excluded, none of his postulates overlooked) in an architecture which has never been regarded as the «formulation of new ideas», but simply as realization, as Bruno Zevi pointed out, as a creative act of immense aesthetic and social importance. Aalto, the spontaneous creator of so-called «organic» architecture in Europe, is no Wright. He is not carrying out any programme. But it must be added that, being the youngest of the great architects of the age, he did not have to play the part of pioneer: he did not have to show the way by persuading contemporaries in his writings and manifestos, nor uphold controversial positions, nor theorize before constructing. On the other hand, his «organic» style is no more than the natural harmony of his works with the spontaneous architecture of Finland, where the German and Russian neoclassic style lasted no more than a season: from Lars Sonck to Eliel Saarinen, from Gesellius to Lindgren, the most important architects at the end of the century had already created a new and more authentic architectonic tradition in the country. Thus, not being obliged, as a young architect, to react directly against arches and columns in order to impose a «contemporary» architecture, Aalto hardly seemed revolutionary at all — as he actually was — but only derivative; that is, he seemed simply to be carrying to its extreme consequences, by using the most advanced techniques, a housing style natural to his country. Therefore, without fear of meeting with too much



hostile prejudice, he could freely dedicate himself to creating new architectural ideas, which he would find it comparatively easy to realize.

Commissioned in 1958 to work a second time in France (the first time was at the World's Fair in Paris in 1937, where he built the exquisite Finnish pavilion) Aalto simply applied his usual method: basing himself on the planimetry, he assimilated the landscape and the local environment. And however different from a Finnish landscape, the countryside of Ile de France, in the wood-covered and still wild area chosen by Louis Carré as the site for his quiet dwelling, was such that without striking any false notes, the northern architect was able to transfer there an architectonic form and conception that might have seemed out of place elsewhere, thanks to the softness, silence, and pearly colour of the sky above Ile de France, an area which is by no means Mediterranean. (And yet, where couldn't this lovely house be built? At times it almost seems as if a Greek woman in sandals and tunic were about to appear before those stark white planes, ideally created both for the more intense Mediterranean sun and for the long Finnish sunsets, yet so appropriate in the autumnal softness of the French countryside). On the other hand, the sloping roof is traditional here too, as is the « charpente » of the timber, the very same « charpente » that, in the Finnish tradition, Aalto used to build the Maison Carré. It may also have been programmatic considerations which gave Aalto the idea of using « craftsman's » materials instead of reinforced concrete and prefabricated elements: if so, this too would throw his work into sharp contrast with the Villa Savoy. But among the houses at Bazoches, near that village of Monfort l'Amaury where architects today go to admire and study a few old but still valid structures in wood, it is only the colour of the Maison Carré — an aggressive white that the French countryside had always ignored until the advent of « rationalism » and would continue to ignore if it were not imposed by an architect — it is only this white that makes a sharp break with local housing traditions, immediately effecting a change; for a gray plaster would be enough to make the building almost undistin-

guishable from the others in this quiet region.

Being white, it stands out sharply against the surrounding green. Only at the last moment does one discover its discrete and less monumental aspect, gaining access by way of a heavy copper door flanked by two white pillars above which rises a simple lamp, a doorway such as might have led to Ulysses' palace. But at the end of a path cut through a lawn we find instead a building of our day, Aalto's Maison Carré. Its facade proves to be more and more complex, more and more interesting; it is great architecture and not an expression of the common man's taste (as it seemed at first sight), and this becomes clearer and clearer as one approaches it; and the reflecting light of a long window, amidst the warm colours of the red fir tree framing it, shines with the dull white of the plaster. This white receives the reflections of the slate used by slopes as far as the ground floor and protrudes in the cornice outlined by the beautiful copper eaves gutter.

This house is continuous invention. At every step one sees something new, something unexpected and yet tied throughout into a perfect unity. The line of the house runs towards the valley. At the back, the house looks on the valley, while the sides reveal a pure straight line which, from the lowest level ideally close to the ground, shoots up diagonally towards the highest point where it is cut off by a sudden vertical plane. This plane is articulated plastically so as to make clean-cut volumes, while with the ground it forms a triangle whose hypotenuse intersects the inversely inclined diagonal of the earth. There is a dynamic violence in the play of volumes, planes, and broken lines which cut off the natural flow of one to the other and, conversely, join one mass to another, emphasizing their strict interdependence. All elements are « active », and establish a strict counterpoint with the static rhythm given to the house by its settling, low and sloping, into the ground (here, too, it contrasts with the Villa Savoy, which rises clear of the ground on nervous pile-work) and by its horizontal movement which, at least on three sides, is strongly accentuated by sharply longitudinal demarcations of space. It is the spatial dynamics of this architecture with its energetic lines that determines its

originality (and I am tempted to say, its expressionism) compared with two preceding works of Aalto's which it in some way recalls, owing to its use of some of the same fundamental elements: the Viipuri Library in Helsinki (1927-1935), which was destroyed, and the villa Mairea (1938). But in these works the accent was still placed on an « abstract » chromatic and volumetrical juxtaposition not unrelated to the aesthetics of rationalism, which the architect now seems to have definitely repudiated. The memory of Viipuri is disconcertingly alive in this work — in the plan, organized (as is also that of the villa Mairea) around a continuous central space, with « vertical flow » (to use Giorgio Labo's sound observation: « ... Aalto integrates Wright's free plan with a free section... intermediate and joined levels with zones of activity, rising and descending passages, give spatial continuity in height, as well; a « vertical flow in space »). With short flights of stairs, receding upper floors, and above all, with the undulating and curved ceiling-wall, this « vertical flow » creates variations in height and « air-pockets » like the movement of a volume of air which, however, at Viipuri and also in Mairea, is made much more static, almost cubist, by the definition of the outside walls. In fact, the library skylight was perfectly flat, just as flat as the roofs of the various groups of the villa Mairea, except one. At Bazoches, however, the vertical stereometry shows considerable movement, with a strong dominant diagonal; and in the interior, the wall-ceiling with its strips of red fir (pre-fabricated in Finland) and its repetition of the motif of the Viipuri assembly hall (as in part it is repeated in the hall of the engineers' club at Helsinki — 1950), show once again how one can never justify in exclusively functional terms figurative elements which are evidently used as terms of expression, i.e. especially when they are the elements of a poetic effect. (The same may be said with regard to the use of the local materials preferred by Aalto in Finland and now used by the same architect in France). Acoustical effects, which at Viipuri had been suggested as the reason for the beauty of the building, do not justify the undulating curve of the vast entrance hall and living room, which constitute the heart of the Maison Carré; but we



are not going to complain about this kind of «formalism», even if it must be admitted that only where aesthetics and function become identical with form, as at Viipuri, can a work achieve perfection.

Here, the curve has only a «spatial» function; moreover, there are a number of proofs here that even in the case of the «organic» architect Alvar Aalto, the architectonic image preceded the rational arrangement of the house as a space design — in advance to suit the living habits of the dweller. For we find a few instances of faulty interior communication, a want of continuity between the kitchen-dining room area and the living room (a continuity to be found, instead, in the villa Mairea, although in other details there are obvious analogies between the two houses in the arrangement of spaces). Then there is the spatial interruption constituted by the built-in wardrobes, which were placed in the vestibule so as to effect a functional scansion of space, while in the first draft they were shown as spatially active elements — the focal centre of the entire building, the axis on which the whole construction turns. The planimetric denticulation, however, is perfectly consonant with the rational interior arrangement of space; and it therefore seems to identify the line and movement of life with the articulated line of this architecture. And yet, the plan itself (and we think this is rather important) was seen first as a spatial image, and only later as a carefully thought-out functional syntax; and the proof of this is the lovely planimetric sketch first made, just as the drawing of the side shows that the oblique line was, in elevation, the first and immediate indication of the rhythm with which this white mass was to be fitted into the natural design of the environment. And it is an absorbing experience, as beautiful as listening to music, to see the great skill and even the delicacy with which the architect works his villa into the background, which seems to receive the house and adopt it forever, as if it had sprung naturally from the land (a relationship which, logically, Le Corbusier completely overlooked in the villa Savoy, a building rising in the great fields with the peremptoriness of an axiom, like an absolute which is perfect in itself and sufficient unto itself; careless of the countryside,

or apparently so, it fits into its environment like a mounted stone, immutable and fixed). This relationship of the Maison Carré with its surroundings is for the most part made up of a gentle grassy slope fanning out from a corner of the house and barely marked in the outlines of stone. The slope establishes a harmonious and gradual communion of the architecture with the vast lawn surrounding it; seen from below, as if the overhanging plastic form were on a pedestal, the work reminds one of ancient Greek architecture, or again, of scenes of dancing or a place of waiting, one of those «waits» which in Greek tragedies or epics constitute the most perfect, the most suggestive indication of «time» as a feeling of the infinite.

A thicket of small shrubbery, a sparse coppice, a few minute sheets of water, and flower beds situated in the geometrical recesses of the house exterior (these, the only inert zones in the architectural scheme, are in this way given a chromatic liveliness) are the other means by which the architect establishes a continuous bond between the building and the surrounding terrain. The connexions are therefore chromatic as well as spatial; like those connexions where great care is to be seen in the choice and matching of materials: plastered brick (the entire construction is in brick); the covering of the high external molding in a highly porous local stone very similar to travertine (the stone used in Chartres Cathedral) which lightly shades an area with its amber-tinged white besides the snow-white of the plaster; the frequent gratings and bolts in spruce, which is the dominant note in this chromatic scheme; and finally, the subtle dark (but not black) tints of the eaves gutter and the copper sections, by which the whole design of the house appears to be underlined and almost engraved in its vast clarity, a line which at once defines and delimits the white against the sky, blending in the blue-grey reflexions of the broad field of slate covering it almost as if to attenuate its diffuse spatial vibrations.

In the interior, the arrangement of the rooms around the great central space which, like a sudden vision, opens on the fields spread out beyond the glass wall of the verandah-living room, assigns to each mem-

ber of the family a reserved area, a place complete in itself, quietly set apart from the rest of the house yet still communicating with it. Each of these private flats (the owner's room, his wife's room, the guest rooms) is provided with complete bathroom facilities (the owner also has a sauna), and at ground level opens with a wide door on a small lawn surrounded on three sides by walls (a recessed area of the perimetral denticulation of the plan, towards...). This lawn extends to the front of the building and ends in a field running down to the valley.

The best possible living conditions (independence, light, silence, continual contact with nature, and the immediate possibility of social life with others) are the principal object of the «human functionality» of Aalto's building. And it is very important that the extreme refinement of details in the interior decorating, as well (which is also Aalto's work), that is, beauty as an ideal with which to surround man with meticulous care, should not, in this exemplary work, be confused with a seeking after «effects», after an inhuman and artificial capriciousness.

Carlo L. Ragghianti

#### New Pages of Diary (I): the Perspective in Greek and Roman Art

(page 48)

The troublesome question of perspective in Greek and Roman art may to some extent be clarified if we adopt different considerations and methods in dealing with it than those now fashionable. There are several ways, it seems to us, of determining whether Greek and Roman painters — or rather, certain of them — were familiar with perspective and applied it. There can be no doubt as to their knowledge and graphic expression of perspective for those who are in a position to reconstruct not only their philosophic and aesthetic bases but also their «artistic» formulas as expressed in rules and norms, and to verify the extension and com-



plexity with which these ancients formulated and applied the relationship between geometry and form, number and figure, vision and order in their representations (1).

They already possessed all the essential scientific premisses, as we know from their studies and theories in astronomy, agronomy, trigonometry with regard to the representation of values and relationships such as position, size, distance, coordinates, etc. Euclidean optics, therefore, at least after the fourth century, acquired a breadth of systematic deduction which geometrically led to perspective. And finally, in the famous and abundantly commented passages from Vitruvius' «*De Architectura*», all things considered and despite the continued uncertainty of some partial interpretations, we find not only descriptions of the principle but even the practical rules for a perspective or scenography which has been, as I see it, correctly identified as the «central perspective» formerly attributed only to the Renaissance (and it is something of a surprise (2) that Beyen's demonstration is not considered the last word on the subject. For more than ten years now anyone wishing to could examine the reconstructed drawings of ancient «central perspectives» found at the Villa dei Misteri in Pompeii. These drawings are incontestably authentic, and yet the archaeological world and other studies in general have simply failed to take note of it.

Even the most recent literature on this subject denies that ancient painters had any knowledge of central perspective or any ability to apply it. This literature arbitrarily rules out the question of whether — in the light of such a closely connected culture, together with all the evidence we have from their rules and norms that they knew the relationships between geometry and the metric system — with all these theoretical premisses for perspective, whether there had ever been at least an attempt to use it artistically. Such a position presupposes a process of reasoning marked by blind-spots and non — rational jumps — a process which we can hardly attribute to men of Greek culture from the fourth century on. But if this were not enough, this literature refuses to bow even the historically documented existence of paintings in

which there is evidence of perspective.

Why is that? We have here another prejudice which goes back not so much to the traditional Renaissance controversy as to a modern interpretation of the philosophy of history, which stands or falls by it. Stemming from Hegel is a characterization of the ages and their styles in which the latter are supposed to be merely projections in different terms of the conceptions attributed to those ages. According to this theory, the ancients were not only ignorant of perspective, but could not have possibly known it, because it was a symbolic form of the Renaissance man and of him alone, of his *Weltanschauung*, which was necessarily more advanced than all preceding outlooks.

But such a conceptual scheme is abstract and anti-historical even with respect to the chronological period of which it is the exponent: suffice it to say that, even overlooking a great many contradictory and extraneous matters, «critical perspective», i.e. the recovery of measured and measurable optic truth by means of a unifying principle, is only a convenient hypothesis not supported by a truly perspective reconstruction of many «Renaissance» paintings considered for this reason eponymous. The scheme is only seen to be fallacious when we replace this philosophy of history with a reconstruction of historical reality such as it actually took place. On this concrete plane, what one can declare true and factual is this: that artists used or did not use a perspective which they all knew, to the extent that they found it coherent or extraneous with respect to their expressive requirements. So it turns out that not only Roger Bacon, but Brunelleschi or Leon Battista Alberti remain unreal or inconsequential as artists who definitely rejected a representational mode which could have easily been acquired but which they did not find necessary for the realization of their particular vision.

Keeping strictly within the limits of history, all we can say is that in Hellenistic art and in Roman painting (that is, in a period when perspective was theoretically known and even taught in rules) we find cases of discontinuous or incipient perspective, cases of central perspective, and cases where perspective is absent. We believe that this result

may be accepted as historical or real, even if to this day no one has used on this subject the exhaustive method so dear to Archimedes, and we have no systematic analysis of all kinds of artistic material, not even a detailed classification giving the chronological contemporaneity of works.

True, the term «semi-perspective» has been used in connexion with Pompeian painting, as a derivative application of a Hellenistic «spatial composition» of figures, groups, reliefs, and of architectural works themselves (the interior of the Temple of Athena Alea at Tegea, the central area of the Tholos of Epidaurus, etc.). This «semi-perspective» is supposed to have derived from the substitution of the metaphysical-mythical concept of space by that of free space, and practically it is confused with a volumetrical achievement which in sculpture implies a plurality of active or significant points of view, and in painting such an arrangement of a regular solid form that it becomes intelligible as depth as well as surface. But even if we overlook the fact that for the Greeks and the cultural tradition that they handed down, geometry was an essentially deductive science and experience, and without the correlative clarity of premisses one could hardly explain the bringing about of a consequence, it still must be pointed out that just as an architect (the builder of the Parthenon, for example) could not work out the relationship between proportion and optics without knowing something about perspective, so we have seen that a definition of volume often implied the use of perspective. And when the succession and multiplicity of viewpoints in «tondo» sculpture is not detached, separated, and unrelated (as in «cubic» Egyptian blocks and in certain archaic Greek sculptures), but involves the «foreshortening» of lateral and receding parts, we already have a substratum which is not so much plastic and volumetrical as perspective, because a succession of centrality is possible and can be said to exist wherever we have a constant subordination and unification of such parts with respect to a dominant point of view. The *Calvaspino*, the *Hermes of Naples*, and the *Boxer* by Apollonios, son of Nestor, not to mention other more famous sculptures, fully demonstrate this. One need only try to observe



the *Cavaspino* either from the angle of the right leg or from the point of the left knee, to recognize the two systems of receding — one simple, the other more complex — which, along with other concomitant elements, have been integrated in this masterpiece.

It would be outside the scope of our subject to examine whether a discipline of perspective contextual with the spatial-volumetrical system precedes the examples that are usually given from the *Apoxyomenos* on, that is, from the fourth century; but notice in the pediments of the Parthenon, a century earlier, an outward radiating plan which in elevation and perspective means a graduated radial arrangement of groups and figures in the same diverging direction. This proves to be (witness, particularly, the great truncated figures of the eastern pediment) rigidly disciplined with respect to a central pivot: and since symmetrical solutions are found there — e.g. the graduation of the flight of steps, of the Demetra-Kore, and the Dione Hestia — one cannot help going beyond this, as far as Olympia and Aegina (with its more or less columnar and « continuous » *Charioteer*); which, if we remember how coeval and near they were, leads us once again to the conclusion that in Phidias' and Alcamenes' time there existed, contemporaneously but unrelated to the evolution of these original solutions in style, other different and independent solutions.

In the relief, a representation which is in practical terms most analagous in its surface treatment, the possibility of making formal distinctions is even greater. Here, too, one feels the need for a closer stylistic definition for such works as the Parthenon metopes with their groups of figures in relief, the baluster of small Athena Nike temple on the Acropolis, and many others (sometimes imitated in the terra-cotta work of artizans). But even if we limit our study to a group of contemporary phenomena from the same location, as for example the Athenian funeral stelae dating from the early years of the fourth century and approximately 350, there is a sharp contrast between the *Ameinokleia Stele* and other similar works, which adopt and develop an essentially rhythmical set of themes originating in Attica almost a century before in funeral stelae (like the

*Hegeso* or the *Young Man with Dog*, by Thespieae), and in the « trimetre » votive reliefs, the stele called « the two sisters », or that of Dexileos, or of Demetria and Pamphyle the difference is that even when balanced, these rhythms are transposed by devaricating, into dispersed plastic bodies arranged in the said spatial volumetry.

But there is also a third solution, applied in reliefs like the *Stele of Prokleides*, the *Stele of the Ilissus*, the *Stele of Aristonautes*, the *Stele of Epichares*, and others like them. In this scheme, the spatial volume is determined and defined in the initial planes and in the base or the supporting plane, but the background, owing to the multiplicity, crossing, and overlapping of different densities of shadows, tends towards an indefiniteness which is already a function and *infinitum* strengthened by the projection of perspective coordinates. The focus is clearer, because it is more exclusive and also poorer in the *Stele of Epicleares*, and it is reinforced in the *Stele of Ilissus* (where one has to integrate the directional function of the arms of the left figure); in the *Stele of Prokleides* it is marked in the plan and at medium height, with the members arranged transversally in a cross; but in the *Stele of Aristonautes* the obedience to a projection unified with respect to a single point of view is even more evident than in others; here the figure is fully divided up into receding planes, and is almost completely detached from the background.

These cases, of course, hardly exhaust the articulated richness of solutions which imply perspective. Just a note on a few reliefs, also from the fourth century on, in which, analogously to what one usually sees in « Renaissance » works of art, the knowledge of perspective is presupposed and fundamental to any plastic work, which then takes the form of « foreshortening », i.e. a contraction of masses and outlines in which the spatial function is dynamically concentrated: from the fragmentary but very important relief of the *Fighters* in the Athens, Acropolis Museum, to reliefs of the *Sarcophagus* said to be Alexander's (Istanbul, The Ottoman Museum), to those of the *Sarcophagus of the Amazons* in Vienna, to the *Mausoleum*, and to pergameneous sculpture.

To the arguments drawn from an

analysis formally adapted to sculpture we must add those deduced from town-planning and architecture. For as a formal principle, perspective vision, or rather, the perspective construction of a vision is not something which regards only painting, i.e. a flat representation, a surface. We cannot separate, as if they were experiences springing from independent or indirect principles and inspiration, the reproduction of the Piazza San Giovanni as a graphic design, and its concept and construction after the « optic » perspective of the Cappella Pazzi or Santo Spirito. It is owing to this substantial equivalence, the effect of the same normal unifying criterion, that the background of Masaccio's *Trinity* could be constructed after that plan, that elevation, those proportions, without modifying with respect to the same point of view its aesthetic worth. We say this because, while in « Renaissance » art (though not always with great clarity of identity) pictures, central plans, squares or housing systems, or town plans are all associated under the title « perspective vision », the same thing does not happen (or at least not with the extension and precision that one might wish) in Greek and Roman art.

It is clear, however, that also in townplanning many distinctions will have to be made; we shall point out one which will be readily understood. The *forma urbis*, which takes its name from Hippodamus of Miletus; that is, a city arranged according to a regular orthogonal reticulum, laid out with homogeneous geometrical severity in various geographical and topographical situations, both in its plans and in models based on it, is seen to be a continuously equal succession of elements of equal value (aesthetically as well as functionally: all elements, streets, housing blocks, special sections, etc. being unified by a constant modulus). Not even when the compartmental system (not unlike that found in reliefs) is subdivided into streets and blind alleys, that is, is articulated in partitions of two or more main axial streets, does it lose its character, marked by a lack of subordination of elements and a lack of centralization. But if this was the prevalent criterion — and it seems to have included natural scenic effects (slopes, hill theatres, etc.), Rhodes, for example, being called a *theatroides*



city — it was practiced even though the opposite principle was known (probably by way of the east), the «cyclical» principle, i.e. the city plan of four concentric circles (which, as we know, Aristophanes mentions in «*The Birds*»; and also Plato gives this form of concentric rings to his circles «which, as we know, Aristophanes *Atlantis*). Now it is clear how, in this other regular construction, a square at the centre of four converging streets would mean a completely different point of view; a view which would be unified, but in accordance with a dominant central arrangement; no longer in accordance with a distribution in length and surface, but with a synthetic organization of spaces and volumes adapted to a single point of view. This would in turn be identifiable and referable at any point along the axes, and would imply the visual presence of these same axes. It would be difficult not to recognize true perspective in this urban composition, if we attribute this quality to the «ideal cities» of the Renaissance. The subject has not been explored thoroughly enough for us to be sure whether in the fourth century in Italian and Roman territory, city plans were based on a system of centralization and axial symmetry; or to be sure that there were radial city plans, semicircles with radial divisions. This would perhaps be the most explicitly «scenographic», i. e. perspective, according to the ancient identical meaning of the terms. Here we need only mention another modality of urban composition which is also executed independently of the lay of the land, a mode also coming from the east: that of volumes, according to a hierarchy of highs and dominants above lows and the shapeless, modelled in space by means of terracing at various levels and enhanced by enormous architectonic constructions (one thinks of Pergamum). A lack of surveys and uncertainty as to dates, along with ordinary stratifications, prevents one from coming to any far-reaching conclusions; however, even in our present state of knowledge, it seems fairly clear that there existed conceptions of town-planning which, either as a result of disciplined points of reference or of the correlation of volumes, were based on the practice of perspective. The problem is solved positively and without polemics in the case of Roman architecture and town-plans,

with perhaps even too few exceptions. But from an aesthetic point of view, it is quite legitimate to state that there is no lack of instances of perspective in city plans even in early Greece: together with the unorganic, casual or «spontaneous» street systems, and the more regular rectangular ones, certain sacred avenues like that of the Lions at Delos or of the Branchidae at Didymes, precessional ways such as the Panathenaea in Athens, are well characterized visual arrangements with a central focus, and their function or special purpose does not limit or diversify the formal character of their visibility, which is not at all casual or eccentric but decidedly controlled and unified (as in Egypt before this). It is true, as several authors have noted and as pointed out by Pausanias, that until the coming of Hellenism the city, and especially the centres of public and religious life, having their own precise functions were established and grew without any basic visual programme or any plan of development and coordination, so that the architects operated outside the problems of the spatial correlation of single buildings, ignore the compositional implications consequent on working within a whole and creating still further conditions of wholeness, and limit their awareness of space to its relationship with a single structure.

But this individualism, which it might be better to call atomism, is not the only existing phenomenon, although it undoubtedly appears to be the most prevalent. The history of one of the fundamental themes of Greek cityplanning, the *agora*, attests to the existence, as early as the first part of the fourth century, of compositions which are no longer «organic» but unified, planned and developed around dominant themes and clear-cut visual schemes. Magnesia and Miletus are the best known examples, but the most symptomatic case is perhaps that of the *agora* of Athens. Here, even before the final systematization of Asian principles in the second century, there rose a gradual series of constructions leading from dispersed, sporadic, or aggregate structures to the unified structure not only calculated with respect to the reciprocal relationships of its elements, but conforming to obligatory visual schemes, to «sights» created by the imposition of geometrically rational lines and forms.

Cases of the arrangement of architectonic space in perspective became more frequent, from the sanctuary of the «Great Mother» Cybele, and the altar at Pergamum, to the surrounding area of the temple of Asclepius at Cos and that of the temple of Artemis at Magnesia — to mention only the most obvious examples. But after the construction of the *agora* of Assos and other projects of the Attalids up to the Hellenistic foundations and developments of Asia Minor, with their examples of large columned thoroughfares, either arranged at right angles or radiating from a city square as in Perge and Side there can be no doubt about the great extent to which the perspective arrangement had spread in the plans of towns and monumental groups, as it was later to spread — to Pompeii, Palestrina, Rome, and other Roman centres, even before the particular arrangements adopted under Nero.

Owing to the inductive process we are obliged to adopt in the case of many examples which have come down to us in a condition leaving little room for interpretation, our knowledge of the perspective schemes which dominated the conception and execution of architectonic works is fragmentary and inadequate. The most elementary and easily recognized example is the non-peristylar temple, in which the perspective is dominant and conditioned by a single point of view, and implies visual space which is just as organized; this, in contrast to the peristyle temple with its ideally balanced and unlimited view. Another example is the *stoa* (which, not undeservedly, was later to be considered one of the fundamental elements in group compositions in perspective), in which we find exactly noted — in the values of extension scaled to the dimensions, the rhythmical distribution of the columns, and the arrangement — a perspective complex along preestablished axes both with respect to a total view and a directional view. But we need only recall the verification of perspective arrangements repeatedly observed in Greek and Roman monuments, in confirmation of Vitruvius' information, and especially in the greatest case of the Acropolis in Athens, in the few years of its construction under Pericles.

We shall not raise the frequently



illustrated perspective, optical, and proportional « deformations » of the Parthenon. We had rather emphasize how the architect Ictinus conceived and executed the western façade and the northern side of the temple according to a single, centralized, and unified visual scheme which was not axial but lateral. The precise value of this scheme can only be appreciated by considering it in its original condition, that is, when the Propylaea had not yet been added. The whole complex had been, subjected to calculated lines of vision, so that the building could be fully taken in with a single look (thus, in the plan, the lines enclosing the eight columns of the façade make an angle of 45 degrees). Moreover, Ictinus gave the great flight of steps before the base the same curvature as that of the temple, the architrave, and the frieze, thus obtaining an imposed visual synthesis. Work on the Parthenon began in 447 B.C.

Mnesicles, who worked on it immediately after, undoubtedly reveals the conscious calculation and integral elaboration of presuppositions as to volume and the monumental: the Parthenon had already been built and dominated all, the new ways of the Acropolis had been laid down; the architect dialectically incorporated in his vision all the elements and pre-constituted relationships and projected his Propylaea with the same orientation as the Parthenon (the axes are quite perpendicular), unified the front and interior views, created fixed perspectives for his own building, and established it as the determinant element in organized perspectives to which he subordinated the lay of the surrounding land by eliminating adverse conditions and suspending special property rights. Further, he established an even closer, if not immediately noticeable, relationship between the new group and the pre-existent environment, giving the Propylaea the length of the Parthenon and using the same modules for his building.

And from these basic constructions we could descend through the work of Pytheos and Hermogenes, to the Hellenistic and Roman inheritance of these great achievements in perspective, all of which prove that the perspective which had already been theorized mathematically by Democritus and Anaxagoras — besides being represented in Agatharcus'

celebrated tragic painting after the middle of the fifth century B.C. and being taught in his no less famous book — was known and applied not only in painting but also in town-planning, architecture, and sculpture in Greece and in the distant territories of the expanding Greek civilization. It was known and applied, however, not as the result of an irreversible fatalism or an inevitable automatism in the course of mechanical evolution, but hand in hand with other representative and expressive modes which were not only different but even antithetical, and without that capacity in any way meaning superiority or more advanced aesthetics, nor even precedence or consequence.

Even the mass of Pompeian and Roman painting which we know and which we are able to date in the more precise way we have described, proves the fallaciousness of the preconception of graduality and progressive improvement (with respect, of course, to the adaptation to the reality of the senses) attributed to the use of perspective. It is unequivocally true, — as anyone can see for himself — that there coexisted artists who constructed their images along the lines of perspective, others who refused this criterion and practiced other and different modes, as we have fully shown in our analyses of style.

It would be easy to draw up a list of artists in each category; easy, because it would be objective, inasmuch as the verification of the presence or absence of perspective only requires a graphic restoration which would be anything but difficult or esoteric.

It is also true that side by side with these representations with clearly centralized perspective (from the architectural representations decorating the walls of the « Villa dei Misteri » to the House of Livia on the Palatine, and others) there are others in which the central perspective is only partial; that is, it is found only in a few parts, usually the upper planes (with respect to the viewer), while other parts are either arranged in a perspective which, though unified, fails to coincide with the former; or they are simply transposed into plastic or volumetrical reliefs. It is also true that in some paintings (especially those from Boscoreale) one finds a plurality or multiplicity or discontinuous points of view which esta-

blish an order among the single parts or images and use perspective, but do not coordinate them generally. Finally, it is true that in a great many cases (again at Boscoreale, the cubicle wall with altar; and at Pompeii the wall of the House of Marcus Lucretius; two works separated by time as well) the rhythmic tracings of the surface, for the most part circular or curvilinear, intersect with volumetrical divisions and with the origins of receding lines, giving rise to complex compositions not referable to units of formal choice.

But all these modalities prove that in a period of clear theoretical and practical awareness of perspective (from Vitruvius to Heliodorus of Larissa and Ptolemy) this perspective is flexibly artistic; and in the arts, scale — until proven otherwise — is determined only by the requirements of expression and by the mediation of the same with a responsive artistic culture.

(1) I refer to the whole of the interrelated studies which I have made of these problems: « Arte greca e romana, Problemi di estetica, di poetica e di forma », published in the CRITICA D'ARTE, n. 29 1958, pp. 335-440.

(2) An exception is GIOSEFFI, who in his excellent study *Perspectiva artificialis* (1957) makes definitive contributions to this subject. He fully demonstrates the inconsistency of Panofsky's theories on perspective confirms Beyen's findings, and adds fundamental proofs and demonstrations also regarding Pompeian painting, which he still calls the « second style ». His history of the definition of perspective (or scenography) from Euclid to Proclus is as impeccable as it is categorical in its theoretical results. His reconstructions and interpretations (particularly of the differences in form between the simply related upper and lower perspective in the architectural wall paintings in the Villa dei Misteri at Pompeii) leave no room for doubt. And incontrovertible is his analytic confutation of Panofsky, Kern, White and many other writers led astray by the psychological-culturalistic theory of « perspective as a symbolic form » and therefore either indifferent to or unaware of correctly interpreted texts using the philological method. Gioseffi's study is thus one of the most important contributions to the solution of problems in the history of art, if we think of the general acceptance of « spatial » schemes of interpreting the Renaissance, and of other commonly adopted aesthetic-formal analyses.

A.

## A Report on Brazil

(page 56)

In the pages 56-139 readers will find a series of reports and documentary material on the most recent architectural work in Brazil. We had been planning « a report on Brazil » for *Zodiac* for quite some time and the ideal occasion seemed to be the transference of the capital from Rio de Janeiro to Brasília, which was



taking place just as *Zodiac* no. 6 went to press. Just what we think of the architecture now going up in Brasília the reader will find in the pages that we are here dedicating to the capital, pages written by Oscar Niemeyer, Bruno Zevi and Mario Barata, among others. We should also have liked to include a comment by Lúcio Costa, but at the moment Costa is somewhat depressed (only people without personality are never depressed) by the controversy now raging « Arts and Architecture » (Los Angeles, November 1959). Brasília is the result of too many components, political for the most part, which leave small margin for town-planning understood as a modern technique of fixed architecture. In our opinion, the exceptional freedom that the Kubitschek administration granted to Lúcio Costa and Oscar Niemeyer, as Mario Barata admits in his « a Brazilian's point of view », was not without its ulterior motives, and these motives seem to have substantially informed the work of the two great figures of modern Brazilian architecture. President Kubitschek wanted a monumental city. The result is that Brasília is one more lost opportunity, an opportunity sacrificed Costa's fine and sharp dialectics and Niemeyer's fertile instinct; a monumentalism partly justified — let us try to avoid being moralists at all costs! — by the political aims of the great plan, with which no sensible person can fail to agree; notwithstanding this, on the technical and cultural planes it remains monumentalism, i.e., the translation into artificial symbols of extra-artistic components.

Of course, Brasília should be studied within the more general and complex framework of Brazilian architecture today, which cannot be considered apart from a summary analysis of the social, economic and cultural reality of the whole great country in expansion. Costa's and Niemeyer's sins are perhaps venial when considered against the background of their more vital production and in the light of a general process of decorative enrichment now spreading to many countries, principally the United States, a process not without serious dangers, with touches of genius and lapses of imagination.

Besides pausing for a close look at Brasília for its news value — and Brasília should not be wholly con-

demned, for it still has a highly attractive landscape which is effectively set in relief by Niemeyer's buildings — *Zodiac* thought it might be useful to present readers with the work of a group of architects now working in Brazil. The names have been chosen only on the basis of convenience and they are not to be understood as a preference of *Zodiac's* at the expense of other no less vital and interesting architects (among whom we might name Sergio Bernardes, Giancarlo Pianti, Henrique Mindin, Lúcio Costa himself and Oswaldo Bratke; not to mention Oscar Niemeyer's recent works outside Brasília). The problem of Brasília will become clearer after this little survey of the works of architects engaged in the living economic and cultural reality of the country.

As an introduction to our report, we are publishing an article by Flavio Motta, a Brazilian, who makes quite clear the limits within which an over-all qualitative judgement will have to be made. Brazil has always required an introduction, since the days of Jean-Baptiste Debret and his « Viagem pitoresca ao Brasil ». Two other Brazilians, Oscar Niemeyer and Mario Barata, also write about the new capital. Niemeyer's article, which we have been given permission to reprint, appeared in the magazine edited by the group of Niemeyer architects, « Modulo », in the February 1958 number. Niemeyer's article shows that there was need for a debate as early as 1958 and that the Costa-Niemeyer plan could not fail to take it into account. Mario Barata's article outlines formally what we personally heard him say in defence of the plan during a dinner conversation in Brasília itself. We would suggest that readers keep it in mind, especially those parts in which the author deals with social, economic and political problems. Bruno Zevi's article, which appeared in his magazine, is very near to what we ourselves think about the new capital, so we decided to print a few of its fundamental passages.

The works of Artigas, an architect in whom one always finds cultural themes and a rare sensitivity to form, those of Affonso Eduardo Reidy, whose architectural clarity is certain to enrich Rio and other Brazilian cities with many good buildings, the two Roberto brothers, perhaps the most authentically ca-

rioca of all, those of Rino Levi, and finally, those of Roberto Burle-Marx are probably enough to work out a preliminary survey of the present state of Brazilian architecture. There is no doubt that in recent years Brazil has been one of the leading countries in that kind of architectural renewal advocated by CIAM. Our report demonstrates that this was no chance flowering of architecture, that there exist deeply-rooted artistic and cultural values which regularly bear fruit and are likely in the future to produce artistic works of exceptionally high quality. The social and cultural environment is continually developing and economic difficulties do not appear to be basic. We can therefore only wait for what our Brazilian architect friends offer us.

Sergio Bettin

#### Architecture by Carlo Scarpa

(page 140)

Pages 140 to 192 of « *Zodiac* » are dedicated to Carlo Scarpa. Sergio Bettini examines Scarpa's work in a lengthy essay, analysing the main products of his activities and confuting the dubious interpretations that are often given of them. In this way the author is able to examine in greater depth a few themes of his more general study of the character of modern art and architecture in relation to the possibility of practicing a form of concrete criticism closely adhering to the work under examination.







Tutti i diritti riservati / All rights are reserved  
Direttore responsabile, Bruno Alfieri  
Autorizzazione del Tribunale di Milano  
n. 4428 del 10 ottobre 1957  
Finito di stampare il 20 maggio 1960 dallo  
Stabilimento Poligrafico G. Colombi s.p.a. - Milano  
Carta tipo Zenit della Cartiera A. Binda  
Clichés di Altimani  
Printed in Italy